MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07206 535 2

Musikalische Elementarlehre

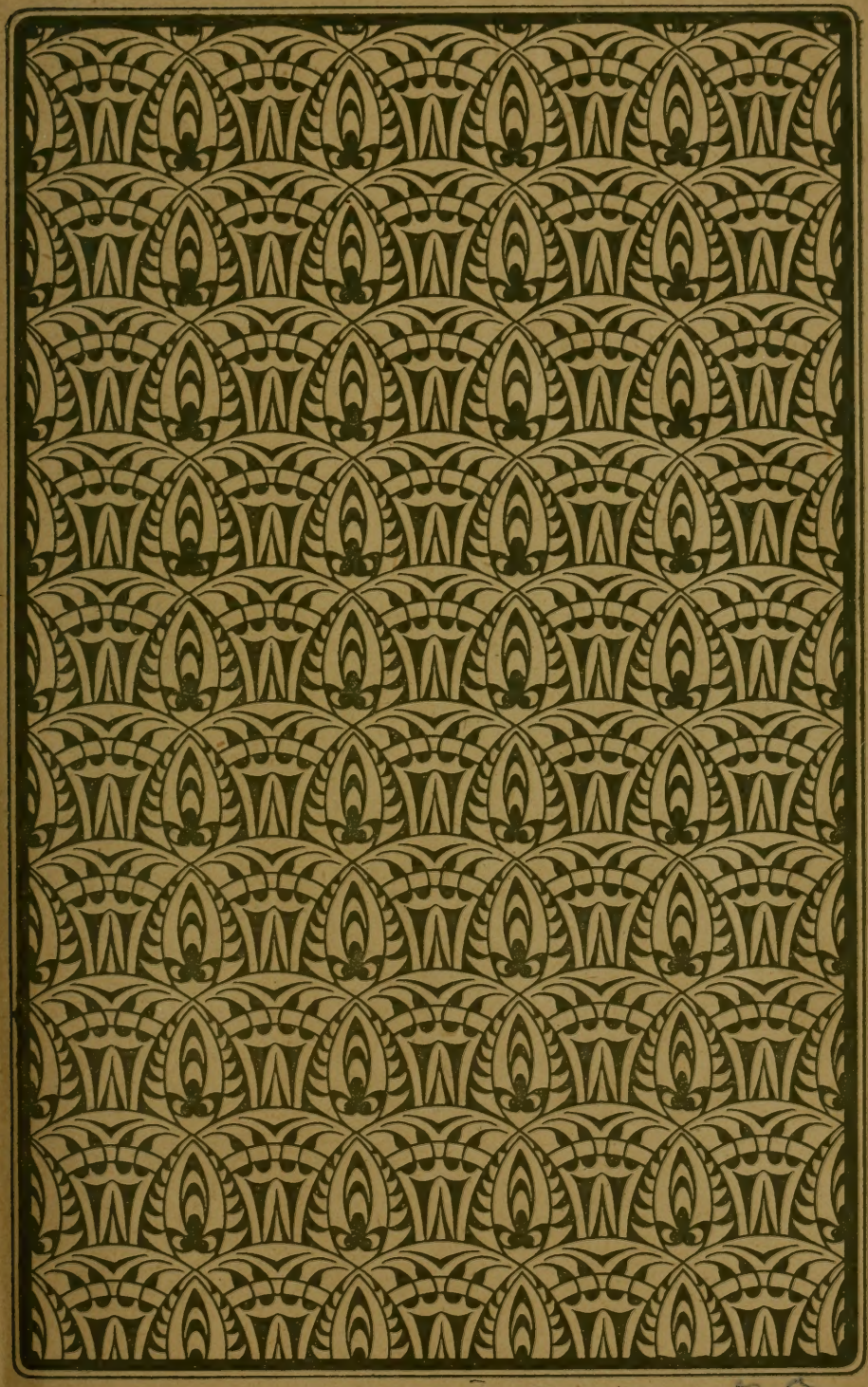
Von

Ludwig Bußler

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

MT
7
B87
1920
c. 1
MUSI

50. IV. 20.



University of Toronto

Presented to the

Edward Johnson Music Library

by

Wasyl Sydorenko

Musikalische Elementarlehre

mit

achtundfünfzig Aufgaben

für den

Unterricht an öffentlichen Lehranstalten
und den Selbstunterricht

von

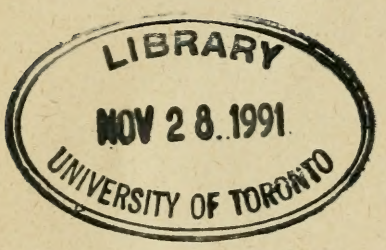
Ludwig Bußler.

Vierzehnte Auflage.

Musikhaus Horn
Derrer & Reiche
Nürnberg

Bielefeld und **Leipzig.**
Verlag von Velhagen & Klasing.
1920.

UNIVERSITY OF TORONTO
70,026
EDWARD JOHNSON
MUSIC LIBRARY



Vorwort zur neunten Auflage.

Die folgende Zusammenstellung der musikalischen Elementarkenntnisse ist veranlaßt worden durch das Bedürfnis eines Buches, welches nicht nur die notwendigen Definitionen, Regeln und erläuternden Beispiele, sondern auch hauptsächlich eine genügende Anzahl von Aufgaben mit dem nötigen Übungsstoff darbietet, um den Schüler instand zu setzen, durch eigenen Fleiß das in den Unterrichtsstunden Erlernte zu befestigen und zu ergänzen. Diese Aufgaben bilden also den wesentlichen Teil des Werkes. Sie sind es auch, die es zum Selbstunterricht vorzugsweise geeignet machen.

Der Lösung dieser Aufgaben, besonders soweit sie die Tonleitern und Intervalle betreffen, kann sich niemand entziehen, der mit eigenem Bewußtsein Musik treiben will.

Die Anordnung des Lehrstoffes ist so getroffen, wie es der Vortrag in den theoretischen Elementarklassen einer musikalischen Lehranstalt zu erfordern scheint.

Eine gleichzeitige oder früher erfolgte praktische Unterweisung im Gesang oder Spiel ist überall vorausgesetzt.

Die Grenzen, welche die Elementarlehre von der Kompositionslehre und der Musikwissenschaft trennen, hat der Verfasser sich bemüht, streng einzuhalten.

Die Veränderungen und Zusätze zur siebenten Auflage beruhen auf des Verfassers unausgesetzter Lehrtätigkeit und Beobachtung zahlreicher Schüler.

Berlin, 1896. **Der Verfasser.**

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort III
Inhaltsverzeichnis IV
Index VI

I. Einführung. Notenkenntnis.

Hohe und tiefe Töne 1
Stammnamen — Stammtöne — Oktave 1
Noten — Schlüssel 1
Umfang des Tonsystems 5
Notengattungen — Punkt — Triole 8
Notenschrift 12
Pausen 15

II. Versetzungszeichen. — Tonleitern.

Halber Ton — ganzer Ton 17
Versetzungszeichen 18
Enharmonische Verwechselung 22
Diatonischer und chromatischer halber Ton 24
Die diatonischen Tonleitern 25
I. Durtonleitern 25
II. Molltonleitern 28
A) Harmonische 28
Paralleltonleitern. Gleichnamige Tonleitern . . . 29
B) Melodische 31
Tabelle aller diatonischen Tonleitern 32
Chromatische Tonleiter 34
Tonart — Parallelität — Gleichnamigkeit — Tongeschlecht — Verwandtschaft — Quintenzirkel, Quartenzirkel 35

III. Abkürzungen und besondere Zeichen der Notenschrift.

Wiederholung von Tongruppen — Tremolo 39
Fermate — Wiederholung größerer Abschnitte — Bis 41
Vorschlag 42
Doppelschlag 43
Triller — Pralltriller 44
Simile — Custos 46
Musikalische Hilfswörter 46

IV. Taktarten.

Takt — Taktstrich — Taktart — Taktvorzeichnung — Taktteil — Taktglied — Auftakt 47
Gerade und ungerade Taktarten 48
Einfache, zusammengesetzte, doppeltzusammengesetzte Taktarten 48

Seite
Gute und schlechte Taktteile 48
Auftakt 48
Innere Gliederung 49
Taktgewicht — Akzent — Unterabteilung 49
Relativ gut und schlecht — Taktzeit — Synkope — Rhythmus — Pausen — Seltene Taktarten 52
Taktzählen — Taktschlagen 56

V. Tempo.

VI. Vortrag.

VII. Intervalle.

Die acht Hauptintervalle 59
Vergrößerung und Verkleinerung der Intervalle 61
Intervalle der Durtonleiter 62
Nähere Bestimmung der Intervalle 63
Intervalle der Molltonleiter 69
Die größeren Intervalle 70
Oktavkomplemente. Umkehrungsintervalle 71
Bestimmung der Intervalle nach halben und ganzen Tönen . . . 73

VIII. Akkorde.

Allgemeine Akkordlehre 78
Akkord — Grundakkord 78
Versetzung 80
Verdoppelung 80
Enge und weite Harmonie 81
Grundakkord und Umkehrungen 82
Ergänzung unvollständiger Akkorde 83
Spezielle Akkordlehre 84
Dreiklang 84
Septimenakkord 85
Nonenakkord 87
Übermäßiger Sextakkord 88
Akkorde lesen 88
Harmoniefreie oder harmoniefremde Töne 89
Durchgänge — Vorhalte — Antizipationen 90
Figuration — Orgelpunkt 91
Harmonische Analyse 93

Zusammenstellung der 58 Aufgaben 94

Index.

Die Zahlenangaben beziehen sich auf die Paragraphen.

A.

Abwärts § 2, 103, 135.
Akzent 86
Akkord 118, 129. gebrochener 136
Achtelnote 10.
Achtelpause 18.
aeolisch 116.
alla breve 80.
Alt 120.
alteriert 137.
Altschlüssel 7.
Antizipation 135.
Arpeggio 136.
Auflösungszeichen 26.
Auftakt 85.
aufwärts 2, 103, 135.
Ausdruck 97, 101.
Außenstimmen 120.

B.

Bach 51, Anm., 72, 135, 137.
Balken 10, 12, 15 Anm., 7, 54, 91.
Bariton 120.
Baß 120.
Baß-Schlüssel 5, 7.
Be 24.
Beethoven 63, 72, 93.
Benennung der Noten 6.
Bequadrat s. Auflösungszeichen.
Betonung 75.
Bis 61.
Bogen 14, 100.
Brevis s. Nota brevis.

C.

Chopin 62, 94.
Chromatische Tonleiter 49.
Coda 57.
C-Schlüssel 5, 7.
Custos 73.

D.

Da Capo 56.
Dauer der Töne (Tonlänge) 10.
Dezime 114.
Diatonische Tonleiter 36, 46.
Diskant 120.
Diskantschlüssel s. Sopranschlüssel.
Dominante 48.
Dominantakkords Septimenakkord.
Doppelauflösungszeichen 29.
Doppel-Be 28. 39.
Doppelkontraoktave 7, 8, 114.
Doppelkreuz 27, 39.
Doppelschlag 64 ff.
Doppeltganze Note § 13.
Doppeltganze Pause 18.
Doppeltriole 89.
Doppeltverminderte, doppeltübermäßige Intervalle 111.
Doppeltzusammengesetzte Taktarten 83, 87.
Dorisch 116.
Dreigestrichene Oktave 7, 114.
Dreihalbeton 40, 116.
Dreiklang 121, tonischer, großer, kleiner, verminderter übermäßiger 129
Dreiteilige Taktarten 81.
Drittelnote 16.
Duodezime 114.
Durchgang 130.
Durtonleiter 34, 105, 107, 110, 112, 113.

E.

Enge Harmonie. Enge Lage 124.
Enharmonische Verwechselung 32, 53, 113
Einfache Taktarten 83, 87.
Eingestrichene Oktave 7, 114.
-es 24.
-eses 28.

F.

Fahne s. Häkchen.
Falsche Vorzeichnung 51 Anm.
Fermate 55, 57.
Figuration, harmonische 136.
Fine 55, 57.
Frauenstimme 7. 120.
F-Schlüssel s Baß-Schlüssel.
Fünfklang s. Nonenakkord.

G.

Ganze Note 10.
Ganze Pause 18, 19.
Ganzer Ton 22, chromatischer 33.
Gattungen der Intervalle 116.
Geltung der Noten s. Wert.
Gestalt der Noten 10
Gleichnamig 44, 50, 52.
Gliederung, innere der Taktarten 85 ff.
G. P. 19.
Große Intervalle 105, 107, 108, 110. 115.
Große Oktave 7.
Grundakkord 121.
Grundton 35, 48, 121, 126.

G-Schlüssel s. Violinschlüssel.
Guter Taktteil § 83, 90, 135.

H.

Häkchen der Note 10, 12.
Halbe Note 10.
Halbe Pause 18.
Halber Ton 20, 21, chromatischer (kleiner) u. diatonischer (großer) 33.
Hals der Note 6, 10, 15.
Harmonie, enge, weite 124.
Harmoniefreie Töne 135.
Harmonielehre 118, Anm. u. d. T.
Harmonische Molltonleiter 40, 46.
Haupttempi 96.
Haydn 51, Anm. 63, 72.
Hes 24.
Höhere Notengattungen 11.
Höhere Taktarten 87.
Hohe und tiefe Töne 1, 7, 32 Anm.
Hilfswörter, musikalische 74.
Hundertachtundzwanzigstel Pause 18.
Hypophrygisch 116.

I.

Intervall 102 ff., größere Intervalle als die Oktave 114, absolute Größe der Intervalle 116. Messung der Intervalle 116, Intervall der Tonart 117, Versuche, die Intervall-Lehre umzugestalten 117.
Ionisch 116.
-is 23.
-isis 27.

K.

Kinderstimme 7, 120.
Klammer 5.
Kontraoktave 7.
Kleine Intervalle 105, 108, 109, 115.
Kopf 57.
Kreuz 20.

L.

Linien des Systems 6, 9 Anm., 38.
Leitton 48.
loco 8.
Lydisch 116.

M.

Maggiore 74.
Männerstimme 7, 120.
Mediante 48.
Melodische Molltonleiter 45, 46.
Metronom 96.
Mezzosopran 120.
Mezzosopranschlüssel 7 Anm.
Minore 74.
Mittelstimme § 120.
Mixolydisch 116.
Molltonleiter 40, 45.
Mozart 63, 72, 94.

N.

Nachschlag 67.
Nebenakkord 132, 133, 137.
Niedere Notengattungen 11, 12.
None 114.
Nonenakkord 121, großer, kleiner 133.
Normaltonleiter 35, 42.
Nota brevis 13.
Noten 4, 32 Anm.
Notengattungen 10, 11, 12, 13, 63.
Notenlesen 7, 9.
Notenschreiben 15 Anm., 21 Anm.
Notenschrift 7, 32 Anm.

O.

Oberdominante 48.
Oberstimme 120, 122.
Oktave 3, 7, 48, 102, 114.
all' ottava 7.
ottava bassa 8.
Orgelpunkt 137.

P.

Parallel 42, 43, 50, 51, 52.
Pausen 18, 19, Gebrauch 93.
Phrygisch 116.
Pralltriller 72.
Prime 48, 102, 115.
Punkt 15, 17.

Q.

Quarte 48, 102, 115.
Quartenzirkel 53.
Quartsextakkord 130.
Quinte 48, 53, 102, 115.
Quintenzirkel 53.
Quintole 17.
Quintsextakkord 132.

R.

Reihenfolge der Vorzeichen 39.
Reine Intervalle 105, 107, 110, 115.
Rhythmus 92.

S.

Schallkraft 97, 98.
Schlechter Taktteil 83, 90, 135.
Schlüssel 5, 94.
Schweif s. Häkchen.
Sechstel Note 16.
Sechzehntel Note 10.
Sechzehntel Pause 18.
al, dal Segno 57.
Segue 73.
Sekundakkord 132.

Sekunde § 48, 102, 115, 133.
Septime 48, 102, 115.
Septimenakkord 121, 131, Dominant-Septimenakkord, kleiner, verminderter 131.
Sextakkord 130, überm. 134.
Sexte 48, 102, 115.
Sextole 17, 89.
Simile 73.
Singen 46 Anm., 113 NB.
Sopran 120.
Sopranschlüssel 7.
Spielmanier 97, 100.
Spontini 54.
Sprungweise 2, 135.
Stammnamen 2.
Stammtöne 2, 102.
Stimme 19, 120, 123.
Strich 6, 10.
Stufe 9, 22, 32, 33, 36. 113.
Stufen der Tonleiter 48.
Stufenweise Fortschreitung 2, 9, 50.
Synkope 91.
System 4, 6.

T.

Takt 19, 25, 75, 97, 99.
Taktart 77, 80, 81—83, 86, 87, 88, 94, seltene 92.
Taktgewicht 86.
Taktglied 84, 89, 90, 95.
Taktpause 19.
Taktstrich 19, 25, 76.
Taktteil 78, guter und schlechter 83, 90, 95.
Taktvorzeichnung 79, 80.
Taktzeit 90 ff.
Tenor 7, 120.
Tenorschlüssel 7, 5.
Terz 48, 102, 115, 118.
Terzdezime 114.
Terzquartakkord 132.
Tief 1.
Tonart 46, 50, 94, 117.
Tongeschlecht 50.
Tonhöhe 9 Anm., 14, 31 Anm. u. d. T.
Tonika 48.
Tonlänge 10, 14, 92, 93.
Tonleiter 34.
Tonsystem 7.
Transposition 113.
Tremolo 54.
Triller 67 ff.
Trillerkette 71.
Trillerschlag 68.
Triole 16, 18.
Tritonus 110.

U.

Überm. Intervalle § 105, 110, 114.
Überm. Sextakkord 134.
Umkehrung der Intervalle 115, der Akkorde 125, der Dreiklänge 130, der Septimenakkorde 132, der Nonenakkorde 133.
Undezime 114.
Unterabteilung des Taktes 87, 93.
Unterdominante 48.
Unterstimme 120.
Unvollständige Akkorde 127.

V.

Verdoppelung 123.
Vergrößern und Verkleinern der Intervalle 104.
Verminderte Intervalle 105, 109, 110, 115.
Versetzen der Töne eines Akkordes 118, 122.
Versetzungszeichen 23, 25, 29, 66, 68.
Verwandt 52, 53.
Verwechselung s. enharmonische Vw.
Viergestrichene Oktave 7.
Vierklang s. Septimenakkord.
Viertelnote 10.
Viertel Pause 18.
Vierundsechzigstel Note 12.
Violinschlüssel 5, 7.
I^ma, II^da volta 60.
Vorausnahme s. Antizipation.
Vorhalt 135.
Vorschlag 62, langer 63.
Vortrag 97.
Vorzeichen 38.
Vorzeichnung 38, 96.

W.

Wagner 30.
Weite Harmonie 124.
Wert der Noten 10, 55.
Widerrufungszeichen 26.
Wiederholungszeichen 55 ff.
Wörterbücher, musikalische 101.

Z.

Zusammengesetzte Taktarten 83. 87.
Zweigestrichene Oktave 7, 114.
Zweiteilige Taktarten 81.
Zweiunddreißigstel Note 12.
Zweiunddreißigstel Pause 18.
Zwischenräume des Systems 6, 9 Anm., 38.
Zwölftelnote 16.

Elementarlehre.

I.

Einführung. Notenkenntnis.

Hohe und tiefe Töne.

§ 1. Der Unterschied zwischen höheren und tieferen Tönen ist bei persönlichem Unterricht durch Vorspielen oder Vorsingen zu veranschaulichen. — Auf der Klaviatur liegen für den am Instrumente Sitzenden die höheren Töne rechts von den tieferen, die tieferen links von den höheren. § 1.

Stammnamen. — Stammtöne. — Oktave.

§ 2. Diejenigen Namen der Töne, von welchen alle anderen abgeleitet werden, heißen Stammnamen. Es gibt deren sieben. Sie heißen aufwärts (d. h. von tieferen Tönen zu höheren fortschreitend) *c, d, e, f, g, a, h,* abwärts (d. h. von höheren Tönen zu tieferen fortschreitend) *h, a, g, f, e, d, c.* Sie wiederholen sich, aufwärts bis zu den höchsten, abwärts bis zu den tiefsten Tönen, in derselben Reihenfolge. Z. B. aufwärts: *c, d, e, f, g, a, h, c, d, e, f* usw., abwärts: *h, a, g, f, e, d, c, h, a, g* usw. § 2.

Die durch die Stammnamen bezeichneten Töne heißen Stammtöne.

Aufgabe 1. **Bilde Reihenfolgen von Stammtönen auf- und abwärts, von einem beliebigen Stammton beginnend und bis zu seiner nächsten Wiederholung fortschreitend,** z. B. aufwärts: *a, h, c, d, e, f, g, a,* abwärts: *a, g, f, e, d, c, h, a.* Solche Fortschreitungen nennt man stufenweise.

Bilde Reihenfolgen von Stammtönen auf- und abwärts mit Übergehung je eines Stammtones bis zur Wiederkehr des ersten. Z. B.: *e, g, h, d, f, a, c, e,* abwärts: *e, c, a, f, d, h, g, e.* In der ersten Reihe ist also übergangen: *f* zwischen *e* und *g*, *a* zwischen *g* und *h* usw.

Bilde ebensolche Reihen mit Auslassung von je 2, 3, 4, 5 Stammtönen. Z. B.: *c, f, h, e, a, d, g, c.* Hier sind zwischen je zwei Stammtönen zwei ausgelassen: *d, e* zwischen *c* und *f*; *g, a* zwischen *f* und *h* usw. Solche Fortschreitungen nennt man sprungweise.

§ 3. Das Tongebiet von einen Stammton bis zu seiner nächsten Wiederholung heißt eine Oktave, weil es in stufenweiser Fortschreitung von einem Stammton bis zum achten reicht. § 3.

Noten. — Schlüssel.

§ 4. Die Schriftzeichen für die Töne heißen Noten. § 4.

Die Noten werden geschrieben: auf, zwischen, über und unter fünf übereinandergezogenen gleichlaufenden geraden Linien, welche zusammen das „System“ bilden.

1.

Zur Unterscheidung zwischen Note, Ton und Taste: Wir lesen die Note, greifen die Taste, hören den Ton.)

§ 5. Durch die Noten eines Systems kann nur ein Teil des gesamten Tongebiets, welches 7—8 Oktaven umfaßt, deutlich und § 5.

§ 5. leicht erkennbar dargestellt werden. Um nun anzugeben, welcher Teil des ganzen Tongebiets durch die Noten eines Systems dargestellt werden soll, bedient man sich gewisser Zeichen, welche an den Anfang des Systems gesetzt werden und Schlüssel heißen.

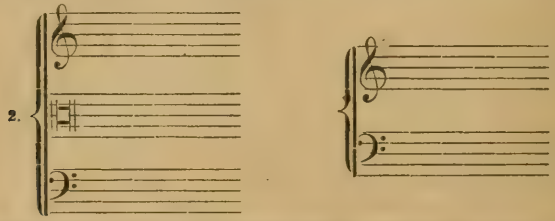
Es sind drei verschiedene Schlüssel in Gebrauch:

1) der Violinschlüssel für die mittleren, hohen und höchsten Töne,

2) der Baßschlüssel für die mittleren, tiefen und tiefsten Töne,

3) der C-Schlüssel , welcher nur für die mittleren Töne angewendet wird.

Um das ganze Tongebiet oder einen großen Teil desselben darzustellen, bedarf man des gleichzeitigen Gebrauchs zweier oder mehrerer Systeme mit verschiedenen Schlüsseln. Die Systeme werden in diesem Falle durch eine Klammer verbunden.



Klaviermusik bedarf zu diesem Zweck zweier Systeme.*)

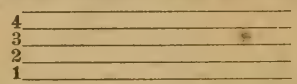
§ 6. § 6. Die Benennung der Noten hängt ab:

1) von dem vorgezeichneten Schlüssel;

2) von ihrer Stellung auf, über und unter dem System.

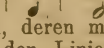
Die Linien des Systems werden von unten nach oben gezählt, so daß die unterste die erste, die oberste die fünfte heißt.

Zwischen den fünf Linien befinden sich die vier Zwischenräume.



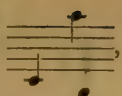
Die Noten über und unter dem System heißen Noten über und unter den Linien.

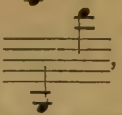
Der für die Benennung wesentliche Teil der Note heißt der Kopf. Er ist entweder ausgefüllt ● oder unausgefüllt ○.

Der Strich, welcher entweder von der rechten Seite des Kopfes aufwärts oder von der linken abwärts geht und gewissen Noten fehlt, heißt der Hals. 

Die kleinen Linien, deren man sich über und unter dem System bedient, und welche den Linien des Systems gleichlaufen, heißen

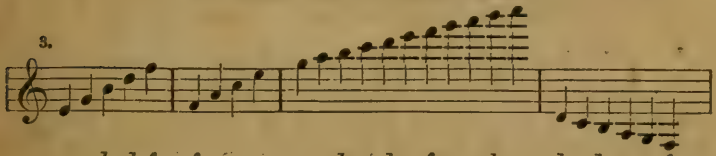
*) Es hängt von dem jedesmaligen Unterrichtszweck ab, welche Schlüssel eingeübt werden. Für Klavierspieler genügt die Kenntnis des Violin- und Baß-Schlüssels, für Sopransänger des Violin- und Sopran-Schlüssels, für Altsänger des Violin-, Sopran- und Altschlüssels, für Tenorsänger des Violin-, Tenor- und Baß-Schlüssels, für Baßsänger des Violin- und Baß-Schlüssels. Komponisten und Dirigenten bedürfen der Kenntnis aller Schlüssel.

Hilfslinien, kurzweg Striche. So sagt man z. B. von den Noten auf der ersten Hilfslinie unter und über dem System:  sie haben einen Strich durch den Kopf, § 6.

von den Noten unter der zweiten Hilfslinie unter dem System und über der zweiten Hilfslinie über dem System:  sie haben zwei Striche durch den Hals.

§ 7. Notenlesen. Man sagt von einem Schlüssel, er stehe auf einer Linie, wenn er dieselbe auf irgend eine Art hervorhebt. Der Violinschlüssel umschließt die zweite Linie durch seinen ersten Schriftzug. § 7.

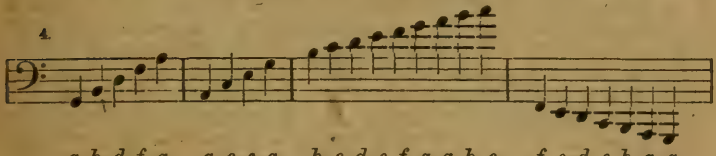
Die Noten des Violinschlüssels.



e g h d f f a c e g a h c d e f g a h c d c h a g f

Der Violinschlüssel heißt auch *G*-Schlüssel, weil er der zweiten Linie, auf der er steht, den Namen *G* gibt.

Die Noten des Baßschlüssels.



g h d f a a c e g h c d e f g a h c f e d c h a g

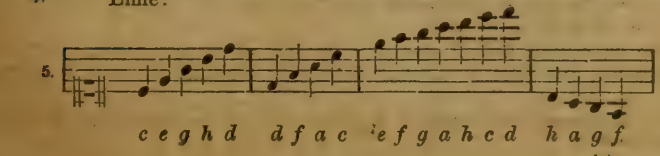
Der Baßschlüssel heißt auch *F*-Schlüssel, weil er der vierten Linie, auf der er steht, den Namen *F* gibt. Er zeichnet nämlich diese Linie durch den ersten Schriftzug und die Stellung der beiden Punkte aus.

Der wird für viele Instrumente, sowie für Frauen- (Kinder-) und Männer-Stimmen (besonders für den Tenor) gebraucht. Letztere singen die Noten des Violinschlüssels eine Oktave tiefer, als sie (gemäß der unten folgenden Tabelle geschrieben werden. Der : wird für viele Instrumente und für Männer-Stimmen gebraucht.

Früher wurden der *F*- und *G*-Schlüssel, wie noch heute der *C*-Schlüssel, auf verschiedenen Linien gebraucht.

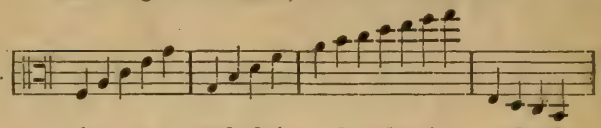
Der *C*-Schlüssel kommt auf drei verschiedenen Linien in Gebrauch:

1) als Sopran- oder Diskant-Schlüssel, d. h. als Schlüssel für eine hohe Frauen- oder Kinder-Stimme, auf der ersten Linie:



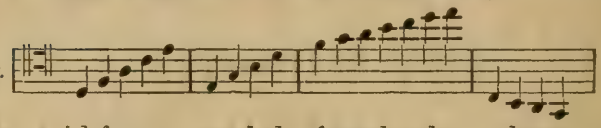
c e g h d d f a c e f g a h c d h a g f

§ 7. 2) als Altschlüssel, für eine tiefe Frauen- oder Kinder-Stimme und einige Instrumente, auf der dritten Linie:

6. 

f a c e g g h d f a h c d e f g e d c h

3) als Tenorschlüssel, für eine hohe Männer-Stimme und einige Instrumente, auf der vierten Linie.*)

7. 

d f a c e e g h d f g a h c d e c h a g

Die Notenschrift veranschaulicht das Verhältnis der Höhe und Tiefe der Töne durch die **Stellung** der Note, so daß innerhalb desselben Schlüssels dem höheren Ton die höher stehende Note entspricht, dem tieferen Tone die tiefer stehende Note.

Man teilt die Gesamtheit aller in der Musik gebrauchten Töne in Oktaven von einem *C* zum andern und benennt diese Oktaven mit den zunächst unter der Tabelle, Seite 5, angegebenen Namen, als Kontraoktave, große Oktave, kleine Oktave usw. In der Buchstabenschrift bezeichnet man, wie auf der letzten Zeile der Tabelle, die Töne der großen Oktave mit großen Buchstaben, der kleinen Oktave mit kleinen Buchstaben, der höheren Oktaven mit ein, zwei oder mehr Strichen über den kleinen Buchstaben, der Kontraoktave mit einmal unterstrichenen großen Buchstaben. Die Oktave unterhalb der Kontraoktave heißt Doppelkontraoktave (auch Subkontraoktave) und wird mit großen, zweimal unterstrichenen Buchstaben geschrieben. Die Lage einzelner Töne des Tongebietes kann hiernach ganz genau bestimmt werden. So nennt man z. B. das *d* der zweigestrichenen Oktave: zweigestrichen *d* ($\overline{\overline{d}}$), das *a* der Doppelkontraoktave: Doppelkontra-*a* ($\underline{\underline{A}}$). Bisweilen werden diese verschiedenen Oktaven auch durch Strichelchen unten oder oben neben den Tonnamen unterschieden (wie a'' gleich: $\overline{\overline{a}}$, $A_{,,}$ gleich: $\underline{\underline{A}}$), oder durch Ziffern ($a^2$ gleich $\overline{\overline{a}}$, $A_2 = \underline{\underline{A}}$).

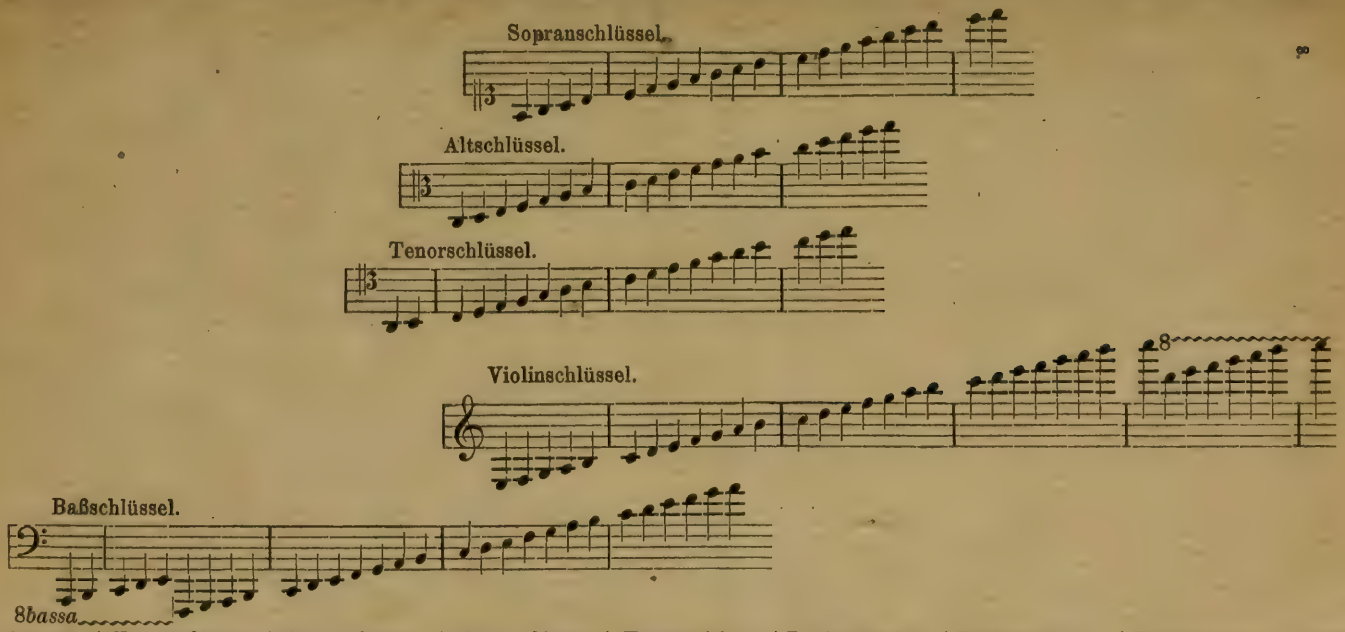
Wechselt gleichzeitig Schlüssel und Zeile, so ist der neue Schlüssel nicht nur zu Anfang der neuen, sondern auch zu Ende der alten Zeile zu setzen.

§ 8. § 8. Um zu viele Hilfslinien über dem System zu vermeiden, schreibt man die höchsten Noten in der Regel eine Oktave tiefer und setzt das Zeichen $8^{\sim\sim\sim}$ oder all' $8^{\sim\sim\sim}$ (all' ottava) darüber, welches anzeigt, daß die Noten eine Oktave höher auszuführen sind. Die Wellenlinie $\sim\sim\sim$ wird so lange fortgeführt, bis die Noten wieder vorgetragen werden sollen, wie sie geschrieben sind, wo man dann eine gerade Linie abwärts führt $\sim\sim\sim|$ oder das Wort **loco** (an der Stelle) hinsetzt.

Um zu viele Hilfslinien unter dem System zu vermeiden, schreibt man die tiefsten Noten eine Oktave höher und setzt dasselbe Zeichen

*) Früher wurde der *C*-Schlüssel als Mezzosopranschlüssel auch auf der zweiten Linie gebraucht.

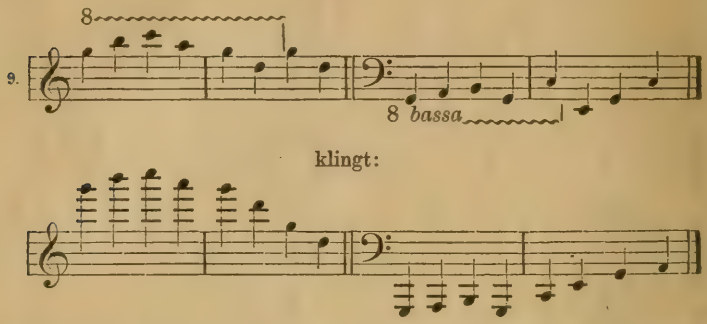
Tabelle zur Veranschaulichung der Verhältnisse der Noten aller Schlüssel zu der Höhe und Tiefe der Töne.



Doppel-Kontra-Oktave	Kontra-Oktave	Große Oktave	Kleine Oktave	Eingestrichene Oktave	Zweigestrichene Oktave	Dreigestrichene Oktave	Viergestrichene Oktave	Fünfgestrichene Oktave
A H	*C D E F G A H*	*C D E F G A H*	*c d e f g a h*	*c d e f g a h*	*c d e f g a h*	*c d e f g a h*	*c d e f g a h*	*c*

In dieser Tabelle stehen die Noten aller Schlüssel, welche denselben Ton (auf der Klaviatur dieselbe Taste) bezeichnen, untereinander.

§ 8. mit dem Zusatz *bassa*, also 8 *bassa* ~~~~~ (tiefe Oktave), darunter, wodurch angezeigt wird, daß die Noten eine Oktave tiefer anzuführen sind. Schließlich führt man die Linie aufwärts oder setzt das **loco.**

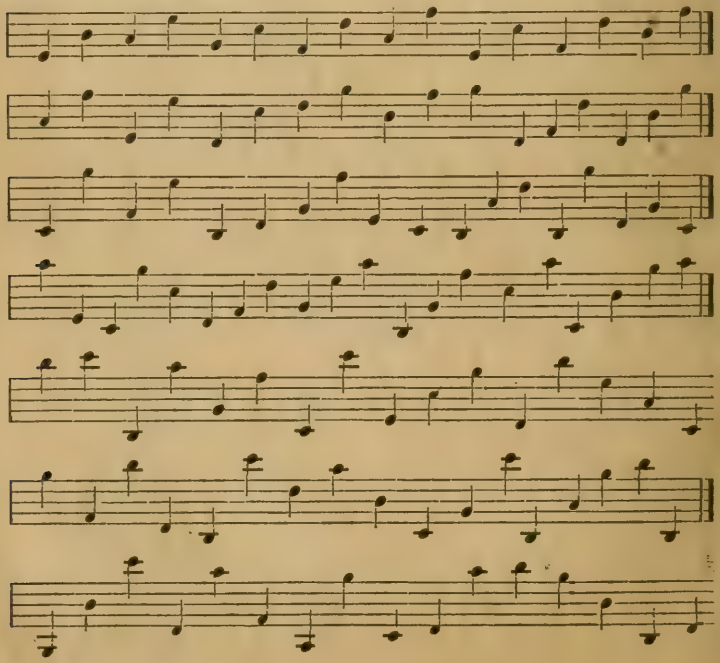


klingt:

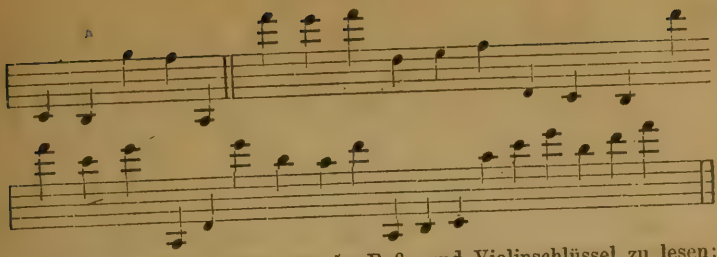
Im Druck findet man statt der Wellenlinie meist die punktierte Linie.

§ 9. § 9. Die Noten sind nicht alle auf einmal, sondern allmählich nach den Abschnitten der folgenden Übung bis zur größten Geläufigkeit einzuüben, während gleichzeitig weitergegangen wird.

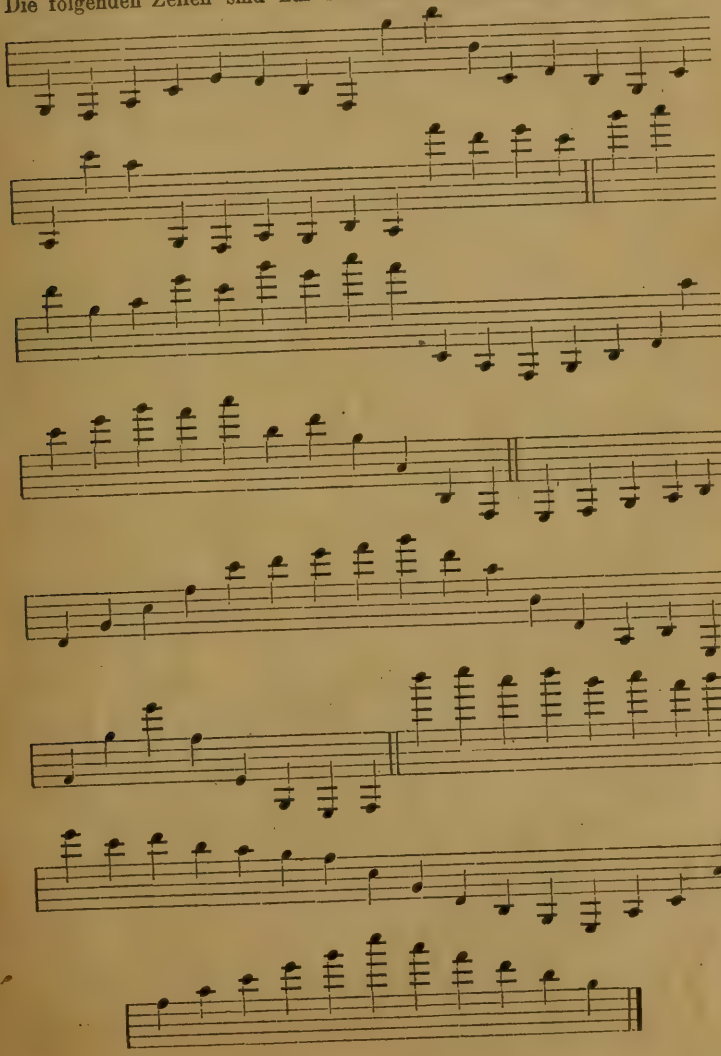
Aufgabe 2. **Lies die folgenden Noten in jedem der zu erlernenden Schlüssel.**



§ 9.



Die folgenden Zeilen sind nur im Baß- und Violinschlüssel zu lesen:



§ 9. Anmerkung. Die Stellung der Note als Zeichen der Tonhöhe wird durch die Linien und Hilfslinien, sowie durch deren Zwischenräume verdeutlicht, die stufenweise Fortschreitung der Töne (§ 2) wechselt in der Notenschrift also immer zwischen Linie und Zwischenraum, zwei nächstgelegene Linien oder Zwischenräume aber überspringen immer eine Tonstufe. Man kann daher, wenn man nur eine Note eines Schlüssels kennt, die übrigen leicht berechnen. Da sich aber die Noten dem Gedächtnis einprägen sollen, ist die vorzeitige Hinweisung auf dieses Hilfsmittel der Berechnung, auf welches übrigens viele Anfänger von selbst fallen, nicht zu empfehlen. Die Schüler würden sich im Vertrauen darauf gern die Gedächtnisanstrengung ersparen und infolgedessen nie die rechte Geläufigkeit im Notenlesen erlangen.*) Doch müssen, wegen der selten vorkommenden und daher leicht vergessenen höchsten und tiefsten Noten, sowie zur notdürftigen Orientierung in fremden Schlüsseln die schon im Lesen Geübten auf dieses Hilfsmittel aufmerksam gemacht werden.**)

Notengattungen. — Punkt. — Triole.

§ 10. § 10. Die Dauer der Töne wird durch die Gestalt der Noten bezeichnet. Die Dauer der Töne wird Tonlänge genannt.

Die Noten von verschiedener Gestalt bilden die verschiedenen Notengattungen. Die am häufigsten vorkommenden Notengattungen sind die Ganzen, Halben, Viertel, Achtel und Sechzehntel Noten.

Die ganzen Noten bestehen aus einem unausgefüllten Kopf. 𝅝

Die Halben Noten bestehen aus einem unausgefüllten Kopf und einem Hals. 𝅗𝅥

Die Viertel Noten bestehen aus einem ausgefüllten Kopf und einem Hals. ♩

Die Achtel Noten bestehen aus einem ausgefüllten Kopf, einem Hals und einem Häkchen (Fahne, Schweif) am Ende des Halses. ♪

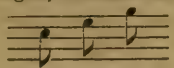
Die Sechzehntel Noten bestehen aus einem ausgefüllten Kopf, einem Hals und zwei Häkchen am Ende des Halses. 𝅘𝅥𝅯 Folgen

---

*) Wie Kinder, welche das Einmaleins nicht so fest dem Gedächtnis einprägen, daß sie zu seinem Gebrauche gar nicht der Besinnung bedürfen, auch nie schnell und sicher rechnen lernen.

**) Die Hilfslinien mit ihren Zwischenräumen sind also Erweiterungen des Systems und können nach oben und unten mitgezählt werden; die über den Linien als Fortsetzung nach oben, die unter den Linien als Fortsetzung nach unten. Hieraus ergibt sich eine für die Einsicht in das Notensystem förderliche Nebenübung: beliebige Linien oder Zwischenräume zu benennen, wenn eine Linie oder ein Zwischenraum gegeben ist. Z. B. gegeben: dritte Linie *f*. Wie heißt die Note über den Linien mit einem Strich durch den Kopf und einem durch den Hals? Antwort: *g*. Wie die Note unter den Linien mit zwei Strichen durch den Hals? Antwort: *d*. Wie heißen die fünf Linien? Antwort: *h d f a c*. Wie die vier Zwischenräume? u. dgl. — Es ergibt sich hier ferner, daß Baß und Violinschlüssel zusammen ein erweitertes System bilden, in welchem in der Mitte eine Linie *(c)* zu Gunsten der Übersichtlichkeit ausgelassen ist. — Es ist falsch, die Hilfslinien schräg zu schreiben, weil dadurch ihre Bedeutung als Fortsetzung des Systems an Anschaulichkeit verliert.

mehrere Noten mit Häkchen aufeinander, so werden die Häkchen derselben zu einem gemeinschaftlichen Strich, Balken genannt, zusammengezogen, dessen Richtung von der ersten zur letzten Note geht. § 10.

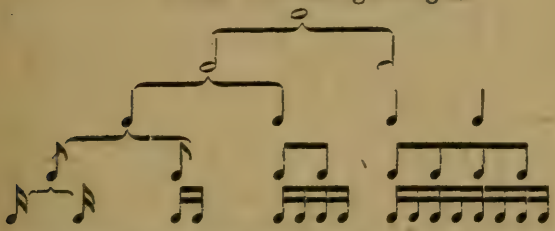
Statt  schreibt man

Statt schreibt man

Wie viele Noten auf diese Art verbunden werden, hängt von der Gliederung des Taktes ab. (Siehe Abschnitt IV.) Von Gesangsnoten werden nur diejenigen zusammengezogen, welche zu einer Silbe gehören.

Die Beziehung der Noten durch ihre Gestalt auf die Dauer der Töne wird der **Wert** oder die **Geltung** der Noten genannt.

Tabelle der Notengattungen.



Verfolgt man in dieser Tabelle nur die umklammerten Noten, so stellt sie folgende Sätze anschaulich dar:

Eine Ganze Note gilt zwei halbe Noten.
- Halbe - - - Viertel -
- Viertel - - - Achtel -
- Achtel - - - Sechzehntel Noten.

Den Inhalt der ganzen Tabelle aber bilden folgende Sätze:

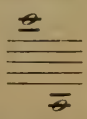
Eine Ganze Note gilt 2 Halbe oder 4 Viertel oder 8 Achtel oder 16 Sechzehntel.

Eine Halbe Note gilt 2 Viertel oder 4 Achtel oder 8 Sechzehntel.

Eine Viertel Note gilt 2 Achtel oder 4 Sechzehntel.

Eine Achtel Note gilt 2 Sechzehntel.

Anmerkung. Obwohl ganze Noten keinen Hals haben, sagt man auch von ihnen, sie haben einen, zwei, drei usw. Striche durch den Hals. So sagt man

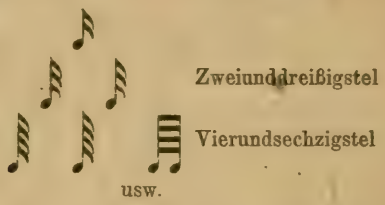
haben zwei Striche durch den Hals,  einen durch den

Kopf und einen durch den Hals. Über den Linien sind also damit die Striche unter der Note, unter den Linien die über der Note gemeint. Ebenso benennt man regelwidrig gehalste Noten nach ihrer regelmäßigen Gestalt.

§ 11. Die Notengattungen, welche eine längere Dauer bezeichnen, heißen höhere Notengattungen, diejenigen, welche eine kürzere Dauer bezeichnen, heißen niedere. Halbe Noten z. B. sind eine höhere Notengattung als Viertel, aber im Verhältnis zu Ganzen eine niedere Notengattung. § 11.

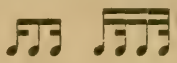
§ 12. Es gibt auch Noten, welche eine noch geringere Tonlänge (§ 10) bezeichnen als die Sechzehntel. Von diesen gilt, wie von denen § 12.

§ 12. der Tabelle, daß die nächstniedere Notengattung immer eine Tonlänge von der Hälfte der nächsthöheren bezeichnet. Die den Sechzehnteln nächst niederen sind daher die Zweiunddreißigstel, diesen folgen die Vierundsechzigstel usw. Jede dieser Notengattungen unterscheidet sich in der Schrift von der nächsthöheren durch ein Häkchen mehr am Ende des Halses.



usw.

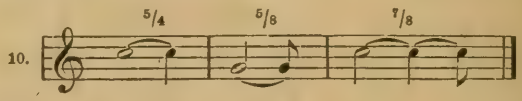
Wenn in einer Notengruppe Häkchen verschiedener Noten zu einem Balken zusammengezogen sind (vergl. § 10), so nehmen auch die nicht gemeinschaftlichen Häkchen die Gestalt kleiner, nach innen gerichteter Balken an.



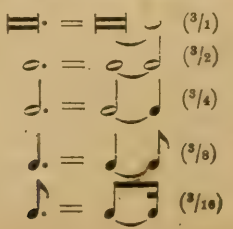
usw.

§ 13. § 13. Es ist auch eine Note, wiewohl selten, in Gebrauch, welche den doppelten Wert einer ganzen Note hat, nämlich 𝅜 oder 𝅜, Brevis (nota brevis) oder Doppeltganze Note, gewöhnlich Pfundnote genannt. Sie kommt in älterer Musik häufig, in moderner, besonders geistlicher Musik zuweilen vor.

§ 14. § 14. Da alle Notengattungen zweiteilig sind, müssen andere als zweiteilige Werke durch verbundene Notengattungen dargestellt werden. Die Verbindung geschieht durch Bogen ⁀ von Kopf zu Kopf der Noten. Noten von gleicher Tonhöhe, die durch Bogen verbunden sind, bezeichnen eine einzige Tonlänge von dem Werte aller verbundenen Noten. Der entsprechende Ton wird demnach so lange ausgehalten, d. h. nicht von neuem angegeben, wie es der gemeinschaftliche Wert aller verbundenen Noten erfordert.

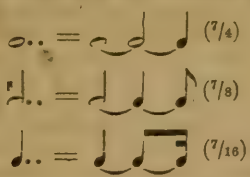


§ 15. § 15. Ein Punkt hinter einer Note (z. B. 𝅗𝅥.) verlängert ihren Wert um die Hälfte. Die punktierte Note ist die Abkürzung der häufigsten Verbindung von Notengattungen zu dreiteiligen Tonlängen.



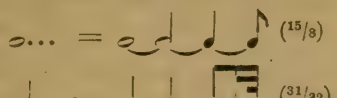
usw.

§ 15. Folgt dem ersten Punkt noch ein zweiter, so legt dieser dem Gesamtwerte noch die Hälfte vom Wert des ersten Punktes hinzu.



Der zweite Punkt gilt also halb so viel wie der erste.

Jeder folgende Punkt legt dem Gesamtwerte immer noch den halben Wert des vorhergehenden hinzu.

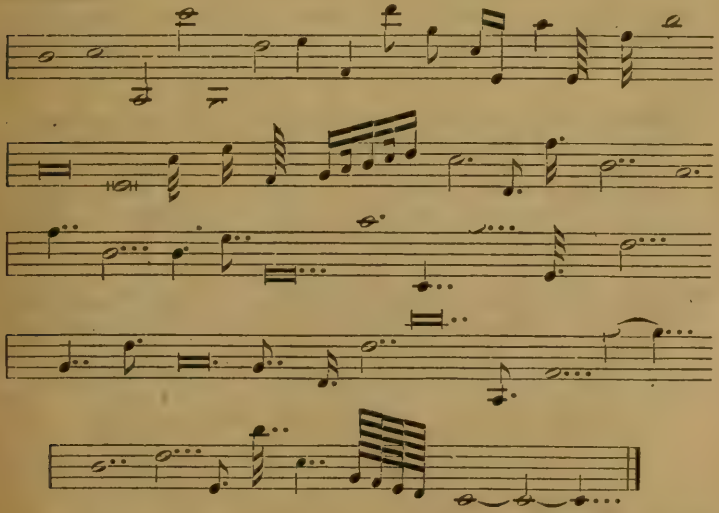


Jeder folgende Punkt gilt also halb so viel wie der vorhergehende.

Es folgt hieraus, daß der Gesamtwert der Punkte hinter einer Note um den Wert des letzten Punktes kleiner ist als der Wert der Note selbst. Der Wert der Note aber mit ihren Punkten zusammen ist um den Wert des letzten Punktes kleiner als ihr doppelter Wert.

Mehr als drei Punkte sind nicht gebräuchlich.

Aufgabe 3. **Die folgenden Noten mit Angabe ihres Wertes zu lesen.**



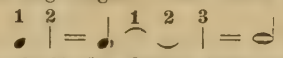
Die punktierte Note ist, besonders bei schriftlicher Ausarbeitung dieser Aufgabe, in verbundene Noten zu verwandeln, z. B. 𝅗𝅥.. = Ganze, Halbe, Viertel ( ), nicht: sieben Viertel; denn es soll nicht gerechnet, sondern gezählt werden.

§ 15. ***Aufgabe 4.*** **Schreibe Tonlängen von folgenden Werten:** $^{3}/_{8}$ $^{6}/_{4}$ $^{2}/_{1}$ $^{3}/_{32}$ $^{5}/_{8}$ $^{7}/_{64}$ $^{3}/_{2}$ $^{9}/_{16}$ $^{11}/_{8}$ $^{13}/_{4}$ $^{15}/_{16}$ $^{15}/_{32}$ $1^{63}/_{64}$ $3^{1}/_{2}$ $^{31}/_{32}$ $^{7}/_{16}$ **zuerst durch verbundene Noten, dann, wo es geht, mit Gebrauch von ein bis drei Punkten hinter der letzten Note.**

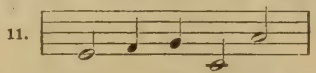
Anmerkung. Da das Notenschreiben (selbst das Notenabschreiben) eine sehr empfehlenswerte Hilfsübung zum Notenlesen ist, so folgen hier die wichtigsten Regeln der Notenschrift:

1) Die Feder wird so geführt, daß sie ihrer Länge nach den Notenlinien parallel liegt. Sie ruht dabei auf der Kuppe des dritten Fingers, auf der rechten Seite, nahe dem Nagel. Jeder Druck wird vom Daumen ausgeübt, und zwar von oben her auf den Federhalter. Der zweite Finger dient als Gegenlage gegen den Druck des Daumens, der vierte und fünfte als Stütze der Hand.

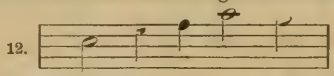
2) Die ausgefüllten Köpfe der Noten werden durch einen einzigen starken Druck des Daumens gemacht. Die unausgefüllten Köpfe durch zwei Schriftzüge: ⌒ ⌣ = 𝅗𝅥. Die Hälse werden immer am oberen Ende angefangen. Also Viertel und Halbe:



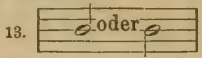
3) Die Noten unterhalb der dritten Linie haben die Hälse auf der rechten Seite und nach oben gerichtet (oben rechts).



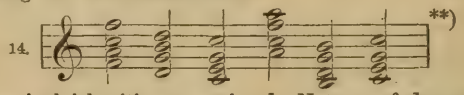
Die Noten oberhalb der dritten Linie haben den Hals auf der linken Seite und nach unten gerichtet (unten links).



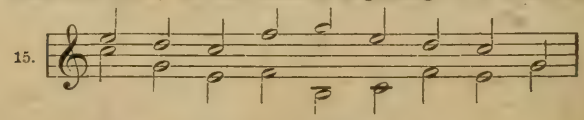
Die Note auf der dritten Linie hat den Hals rechts nach oben oder links nach unten.



4) Mehrere gleichzeitig anzugebende Noten auf demselben System erhalten einen gemeinschaftlichen Hals.*) Über die Stellung desselben entscheidet die Mehrzahl der Noten, demnächst die größere Entfernung von der dritten Linie.



5) Wenn zwei gleichzeitig anzugebende Noten auf demselben System recht deutlich als zwei verschiedenen Stimmen angehörig bezeichnet werden sollen, erhält die der höheren Stimme angehörige den Hals nach oben, die der tieferen angehörige den Hals nach unten.



Die letzte Note gehört beiden Stimmen an.

---

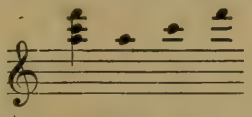
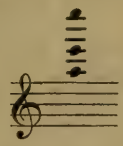
*) Gleichzeitig erklingende Töne werden übereinander geschrieben, nacheinander erklingende hintereinander.

**) Gedruckt werden die Noten schräg, geschrieben gerade. Die Bedingungen von Druck und Handschrift sind wesentlich verschieden, weil den gedruckten Noten die Individualität der geschriebenen fehlt.

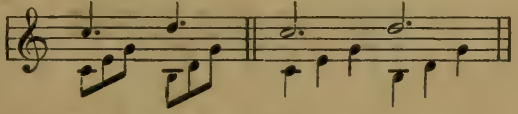
6) Der Violinschlüssel wird nicht mit dem unteren Punkt, sondern mit dem Zuge der *G*-Linie begonnen. — Der Baßschlüssel wird an der *F*-Linie begonnen. — Bogen stehen regelmäßig an der Kopfseite. Ausnahmen bedingen die Fälle unter 5, Notenbeispiel 15. — Die Haken der niederen Notengattungen weisen immer nach rechts und nach dem Notenkopf. § 15.

7) Herrscht in einer längeren Folge von gleichen Noten, besonders geringeren Wertes, eine Halsrichtung vor, so wird diese auf alle Noten ausgedehnt, weil das Hinundherstreichen in solchen Figuren das Auge stört und das Lesen erschwert.

8) Da Hilfslinien die Entfernung der Note vom System veranschaulichen, können sie nie weiter von diesem entfernt sein als die Noten selbst. Es gibt also über dem System keine Hilfslinien über der Note, unter dem System keine Hilfslinien unter der Note. Schüler fehlen hierin häufig.

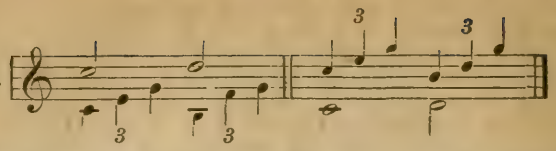
Da Hilfslinien ebenso gezählt werden wie die Linien des Systems (Seite 8, zweiter Stern), so gilt jede Hilfslinie für alle übereinanderstehenden Noten. In  z. B. gilt der Strich durch den Kopf von $\overline{\overline{a}}$ als Strich durch den Hals von $\overline{\overline{c}}$, und die Kopfstriche von $\overline{\overline{a}}$ und $\overline{\overline{c}}$ als Halsstriche von $\overline{\overline{\overline{f}}}$. Auch hiergegen wird von Anfängern, und nicht nur von solchen, gefehlt. Sie geben nämlich jeder Note ihre besonderen Striche, in unserem Beispiele der Note *a* einen, der Note *c* zwei darüber, der Note *f* drei darüber,  schreiben also statt *a c f*: $\overline{a}\ \overline{\overline{e}}\ \overline{\overline{\overline{e}}}$.

§ 16. Durch den Gebrauch des Punktes sind Noten höherer Gattung hergestellt, welche den Wert von drei Noten der nächstniederen Gattung haben: dreiteilige Notenwerte. § 16.

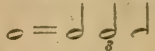
16. 

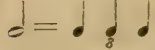
Es kommt indessen vor, daß man, ohne einen Punkt anwenden zu können, Noten in drei gleiche Teile teilen muß. In solchem Falle nimmt man zu den drei kurzen Noten die nächstniedere Gattung der einzuteilenden Note und setzt darunter oder darüber eine schräge Drei, *3*. Soll man z. B. drei Noten von gleichem Werte schreiben, die zusammen den Wert einer halben Note haben, so gebraucht man dazu drei Viertelnoten und versieht sie mit einer schrägen *3*.

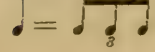
§ 16.

17. 

Solche Noten heißen Triolen. Diese Bezeichnung wird mit ihrem gewöhnlichen Gattungsnamen verbunden, z. B. Viertel Triolen.

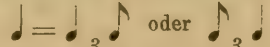
 eine Ganze Note = 3 Halbe Triolen,

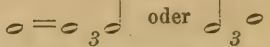
 eine Halbe Note = 3 Viertel Triolen,

 eine Viertel Note = 3 Achtel Triolen,

usw.

Auch werden zwei solcher Triolen zu einer Note höherer Gattung zusammengezogen.

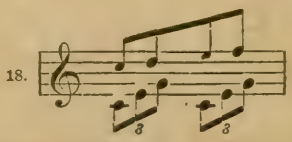




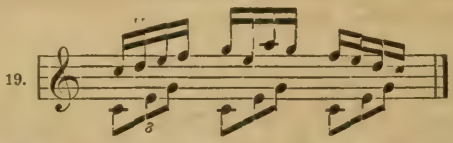
Halbe Triolen sind eigentlich Drittel Noten, Viertel Triolen Sechstel Noten, Achtel Triolen Zwölftel Noten usw., werden aber nie so benannt.

Wird eine Triolenfigur längere Zeit durchgeführt, so setzt man das Zeichen *3* nur ein oder einige Male anfangs und bei zweifelhaften Stellen.

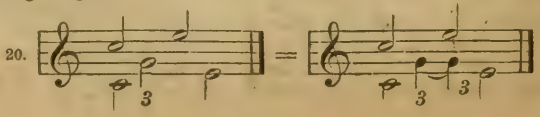
Die Ausführung der Triolen ist besonders schwierig bei gleichzeitigem Gebrauch gewöhnlicher Noten derselben Gattung

18. 

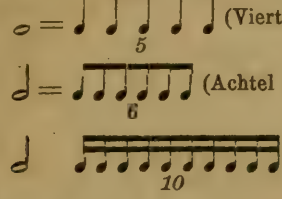
oder der nächstniederen Notengattung.

19. 

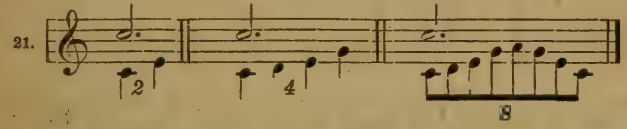
Hier muß sich das musikalische Gefühl an die Notengattung halten, die höher ist als beide gebrauchte, und die beiden verschiedenen Einteilungen, gleichsam unbekümmert umeinander, gleichzeitig festhalten. Eine genaue bewußte Einteilung ist nur bei sehr langsamer Bewegung möglich.

20. 

§ 17. Sollen auf den Wert irgend einer Notengattung 5, 7 oder eine andere Anzahl von Noten geringeren Wertes fallen, die weder aus der Tabelle entwickelt noch durch Triolen dargestellt werden können, so werden sie in der ihnen an Wert ähnlichsten Notengattung geschrieben und mit der entsprechenden schrägen Ziffer versehen. § 17.



Ebenso verfährt man, wenn auf eine punktierte, also dreiteilige Note ausnahmsweise eine gerade Zahl von Noten geringeren Wertes kommen soll, z. B. auf den Wert einer punktierten Halben, also einer Dreiviertel Note, 2, 4 oder 8 Noten kommen sollen.



Die schräge Ziffer ist also das Zeichen der unregelmäßigen Einteilung.

Früher immer, jetzt zuweilen setzt man an Stelle der schrägen Ziffer die Ziffer innerhalb eines Bogens. Damit dieser Bogen nicht mit dem Bindebogen (§ 14) oder dem Legatobogen (§ 100) verwechselt werde, schreiben ihn neue Musiker kleiner als diese: *3, 2, 17.* In besonders schwierigen Fällen wird statt des Bogens die Klammer gebraucht. [3]

Pausen.

§ 18. Die den Notengattungen entsprechenden Schweigezeichen heißen Pausen. Soll z. B. ein Schweigen (Pausieren) von der Dauer des Wertes einer halben Note eintreten, so heißt das entsprechende Zeichen eine halbe Pause. § 18.

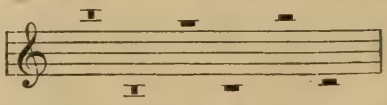
Die Doppeltganze Pause füllt einen Zwischenraum, regelmäßig den dritten, senkrecht aus.

Die Ganze Pause hängt an einer Linie, regelmäßig der vierten.

§ 18. Die Halbe Pause ruht auf einer Linie, regelmäßig der dritten.

Die übrigen Pausen sind so zu schreiben, daß sie den Raum von der zweiten zur vierten Linie reichlich ausfüllen.

Wenn es infolge von Überfüllung des Systems nötig ist, eine doppeltganze, ganze oder halbe Pause über oder unter den Linien zu gebrauchen, so bedarf man dazu, der deutlichen Unterscheidung wegen, der Hilfslinien.

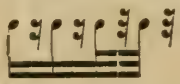
22. 

Pausen für kürzere Tonlängen als Sechzehntel nehmen ebensoviel Häkchen wie die entsprechenden Notengattungen haben, z. B. Zweiunddreißigstel Pausen nehmen drei Häkchen entsprechend der Zweiunddreißigstel Note:

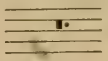
Vierundsechzigstel Pause.

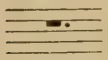
Hundertachtundzwanzigstel Pause.

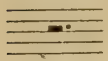
Die Häkchen mehrerer Pausen werden nicht zusammengezogen, wohl aber die Häkchen der durch kurze Pausen getrennten Noten.



Pausen können punktiert werden wie Noten. Z. B.

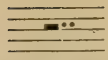
 eine Drei-Ganze Pause

 Drei-Halbe Pause

 Drei-Viertel Pause

Drei-Achtel Pause

Drei-Sechzehntel Pause

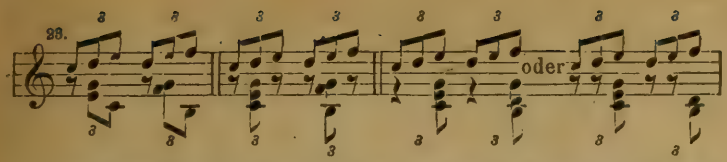
 Sieben-Achtel Pause.

Von punktierten Pausen wird jedoch wenig, und nur wo sie zu größerer Deutlichkeit beitragen, Gebrauch gemacht. (§ 93.)

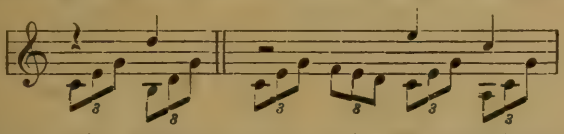
Aufgabe 5. **Schreibe Pausen von folgenden Werten:** $^{1}/_{4}$ $^{2}/_{1}$ $^{1}/_{2}$ $^{1}/_{8}$ $^{1}/_{1}$ $^{3}/_{2}$ $^{3}/_{8}$ $^{3}/_{32}$ $^{7}/_{16}$ $^{3}/_{1}$ $^{31}/_{32}$ $^{31}/_{16}$ $^{7}/_{4}$ $^{15}/_{16}$.

Den Triolen entsprechende Pausen werden ebenso behandelt wie die Noten.

§ 18.

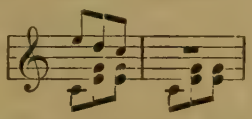
23. 

Für eine Anzahl Triolen, welche den vollen Wert einer höheren Notengattung hat, setzt man die diesem entsprechende Pause.

24. 

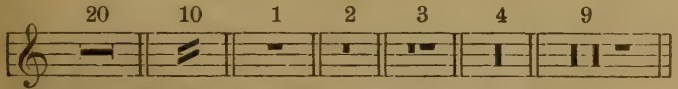
§ 19. Jedes Musikstück wird in der Notenschrift durch senkrechte Striche in kleine Abschnitte von gleichem Notenwerte geteilt, Diese Abschnitte heißen Takte, die Einteilungsstriche Taktstriche. (Vergl. IV. § 75.) § 19.

Die ganze Pause wird als Pause für ganze Takte gebraucht, auch wenn diese einen anderen als den Wert einer ganzen Note haben, und heißt deshalb auch (ganze) Taktpause. Hat z. B. ein Takt den Wert von nur drei Achteln, so wird das Pausieren desselben dennoch durch eine ganze Pause bezeichnet.

25. 

Dasselbe geschieht, wenn der Takt mehr als eine ganze Note gilt, z. B. einen Wert von neun Achteln hat. Bei $^3/_2$, $^{12}/_8$, $^6/_4$, $^4/_2$, $^9/_1$-Takt aber setzen manche Komponisten noch statt der ganzen Pause die punktierte Ganze, bezw. Doppeltganze, punktierte Doppeltganze.

Wenn ein Musikstück von mehreren Personen ausgeführt wird, so erhält jede derselben ihren Anteil an dem Ganzen, ihre Stimme, in einem besonderen Exemplar. Hat eine solche Stimme zu pausieren, so wird die Zahl der zu pausierenden ganzen Takte durch Ziffern angegeben. Unter diesen befindet sich entweder nur ein fetter Strich (auch ein doppelter), oder die Zahl der ausfallenden Takte in doppeltganzen und ganzen Pausen; letzteres jedoch nur bei Pausen bis zu 10, höchstens 12 Takten. Je zwei doppeltganze Pausen werden dabei senkrecht zusammengezogen.

26. 

Eine Pause aller Stimmen heißt Generalpause: *G. P.*

II.

Versetzungszeichen. Tonleitern.

Halber Ton. — Ganzer Ton.

§ 20. Der halbe Ton ist die kleinste Entfernung zwischen zwei Tönen. Unter einem halben Ton versteht man also nie eine bestimmte Tonhöhe, z. B. etwa *c* oder *cis*, sondern den Abstand zweier Tonhöhen, die einander möglichst nahe liegen. § 20.

§ 20. Auf der Klaviatur sind die Stellen, wo die halben Töne liegen, daran ersichtlich, daß zwischen zwei Tasten keine andere liegt, weder eine weiße noch eine schwarze.

In der Folge der Stammtöne liegen die halben Töne zwischen *e* und *f* und zwischen *h* und *c*.

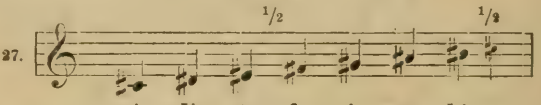
§ 21. § 21. Auch die beiden Töne, welche den halben Ton begrenzen, nennt man einen halben Ton, z B. sagt man: ***e-f*** ist ein halber Ton.

§ 22. § 22. Eine Entfernung von der Größe zweier halben Töne heißt ein ganzer Ton, wenn die halben Töne zwei einander nächstliegenden Stamm-Tönen oder einem einzigen angehören, z. B. ***g-a, ces-cis*** (§ 33). Außer den oben genannten halben Tönen bildet die stufenweise Fortschreitung der Stamm-Töne fünf ganze Töne.

Versetzungszeichen. Enharmonik.

§ 23. § 23. Ein ♯ (Kreuz) vor einer Note erhöht dieselbe um einen halben Ton.

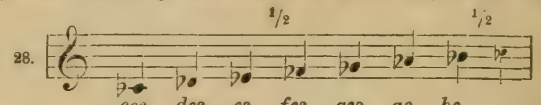
In der Sprache wird diese Erhöhung durch Anhängung der Silbe ***is*** an den Stammnamen ausgedrückt. (Die Konsonanten, welche als Stammnamen vorkommen, werden dabei lautiert.)

27. 

cis, dis, eis, fis, gis, ais, his

§ 24. § 24. Ein ♭ (Be) vor einer Note erniedrigt dieselbe um einen halben Ton.

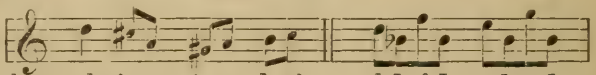
In der Sprache wird diese Erniedrigung durch Anhängung der Silbe *es* an den Stammnamen ausgedrückt. (Die Konsonanten werden lautiert.) Statt ***hes*** sagt man ***b̄e,*** statt ***ā-es:*** ***ăs,*** statt ***ē-es:*** ***ĕs.***

28. 

ces, des, es, fes, ges, as, be.

Hier ist zu lesen Aufgabe 6, 1. (Siehe unten.)

§ 25. § 25. Kreuze und Be, sowie die §§ 26—30 noch aufzuführenden Zeichen führen den gemeinschaftlichen Namen: Versetzungszeichen. Versetzungszeichen gelten für die Note, zu der sie gehören, bis zu Ende des Taktes, in welchem sie auftreten, also bis zum nächsten Taktstrich. Z. B.:

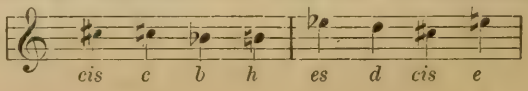
29. 

ist zu lesen: ***d cis a gis a h cis d b f b e b g b***

Lies Aufgabe 6, 2.

§ 26. § 26. Um innerhalb eines Taktes die Geltung eines ♯ oder ♭ aufzuheben, bedarf man des Auflösungszeichens.

Das ♮ (Auflösungszeichen, Bequadrat, Widerrufungszeichen) vor einer Note hebt die Gültigkeit eines Kreuzes oder Bes auf und gibt der Note den Stammnamen zurück.

30. 

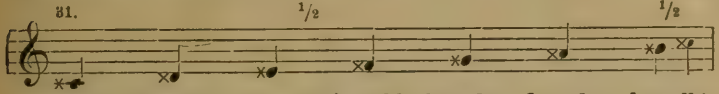
cis c b h es d cis e

Lies Aufgabe 6, 3.

§ 27. Ein × (Doppelkreuz) vor einer Note erhöht dieselbe um einen ganzen Ton. § 27.

In der Sprache wird diese Erhöhung dadurch ausgedrückt, daß man dem Namen des einfachen Kreuztones „**doppel**“ vorsetzt, oder die Endsilbe **is** verdoppelt.

31.

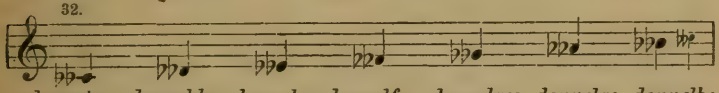


doppelcis doppeldis doppeleïs doppelfis doppelgis doppelaïs doppelhis
cisis disis eïsis fisis gisis aïsis hisis

§ 28. Ein 𝄫 (Doppelbe) vor einer Note erniedrigt dieselbe um einen ganzen Ton. § 28.

In der Sprache wird diese Erniedrigung dadurch ausgedrückt, daß man dem Namen des einfachen Be-Tones „**doppel**“ vorsetzt, oder die Endsilbe **es** verdoppelt.

32.



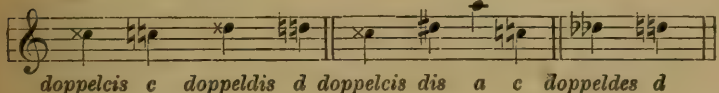
doppelces doppeldes doppeles doppelfes doppelges doppelas doppelbe
ceses deses eses feses geses ases bebe

Statt *heses* sagt man ***bebe,*** neuerdings wollen einzelne ***bes*** einführen.

Lies Aufgabe 6, 4.

§ 29. Ein 𝄪 (Doppelauflösungszeichen) vor einer Note hebt die Geltung eines × oder 𝄫 auf und gibt der Note den Stammnamen zurück. § 29.

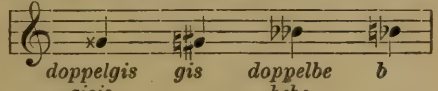
33.



doppelcis c doppeldis d doppelcis dis a c doppeldes d
cisis disis cisis deses

§ 30. Die Zeichen 𝄪 und 𝄫 heben das eine Kreuz eines × und das eine Be eines 𝄫 auf, lassen aber das andere in Kraft. § 30.

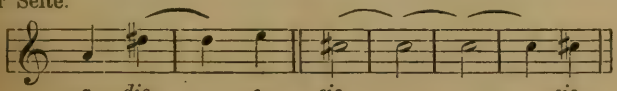
34.



doppelgis gis doppelbe b
gisis bebe

Werden Noten mit Versetzungszeichen über den Taktstrich gebunden (§ 14), so wird im neuen Takt das Versetzungszeichen von den meisten Komponisten nicht wiederholt, es sei denn auf neuer Zeile oder Seite.

35.



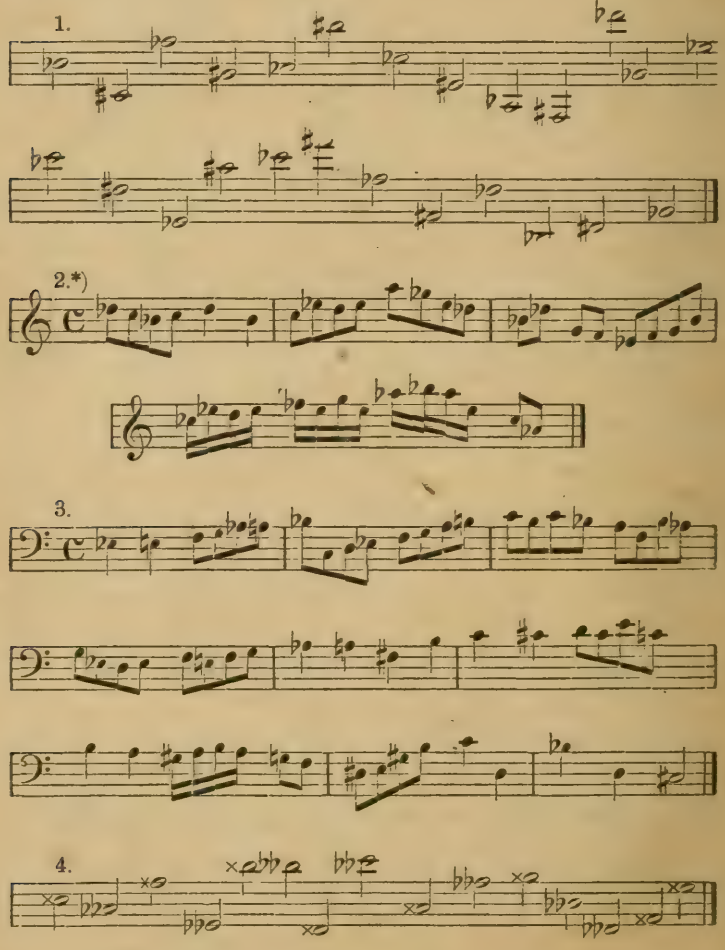
a dis ____ e cis ____ cis.

Doch muß, wenn, wie hier im letzten Takt, der erhöhte (erniedrigte oder aufgelöste) Ton nach aufgehobener Bindung sofort wieder eintritt, das Versetzungszeichen wieder gebraucht werden.

§ 30. Andere Komponisten, unter ihnen Wagner, wiederholen das Versetzungszeichen der gebundenen Note nach jedem Taktstrich.

Lies Aufgabe 6, 5.

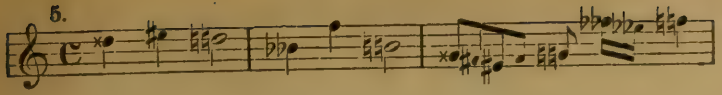
Aufgabe 6. Hier wie in allen folgenden Leseübungen gelten, wenn keine Taktstriche angewendet sind, die Versetzungszeichen nur für die Noten, vor denen sie stehen, nicht aber für etwa folgende Wiederholungen. Sind aber Taktstriche angewendet, so tritt die Regel des § 25 in Kraft, d h. die Versetzungszeichen gelten bis zum nächsten Taktstrich.

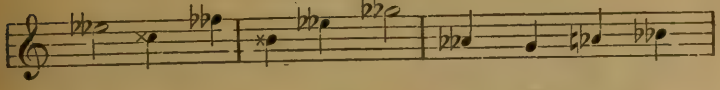


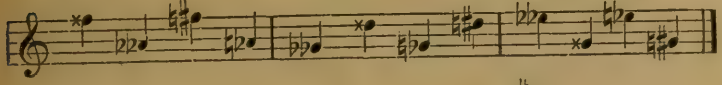
*) Das Zeichen C bedeutet, daß jeder der folgenden Takte einen Gesamtinhalt von vier Vierteln hat.

§ 30.

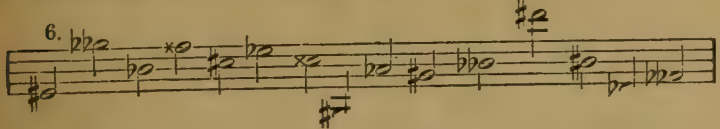
5.

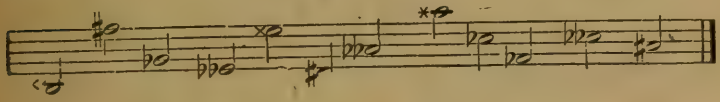




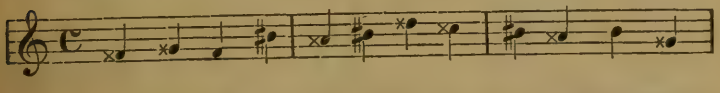


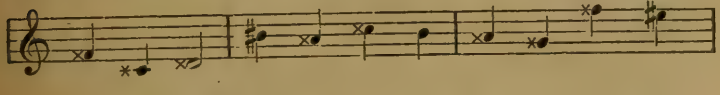
6.

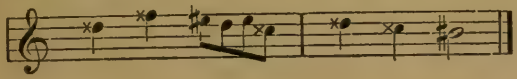




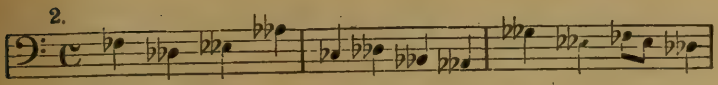
Aufgabe 7. **Lies, spiele und übertrage in lauter Stammtöne folgende Noten:**

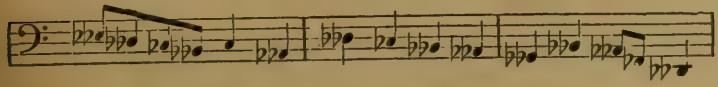


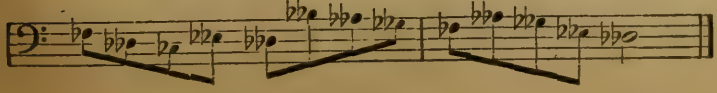




2.





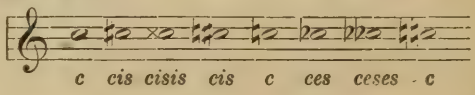


§ 30. ***Aufgabe 8.*** **1) Bilde halbe Töne auf- und abwärts (auch am Klavier)**

zu Stammtönen (z. B.: *c cis*, *c h*), **zu Kreuz- und B-Tönen** *(cis c, cis his, cis d, cis doppelcis)* **zu Doppelkreuz- und Doppelbe-Tönen** *(doppelcis dis, doppelcis cis).*

2) Schreibe jeden Stammton mit seinen Ableitungen durch Versetzungszeichen. Z. B.:

36.



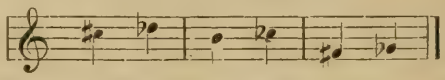
c cis cisis cis c ces ceses c

Anm. Schreibart der Versetzungszeichen:

♯ = ‖ 𝄪
♭ = | 𝄫 (von unten)
♮ = ⌊ ⌉ (beide von oben beginnend)
× = ／ ＼

§ 31. § 31. Töne, die gleich klingen, aber verschieden benannt und geschrieben werden, wie *h* und *ces*, *cis* und *des* usw. sind enharmonische Verwechslungen voneinander.*)

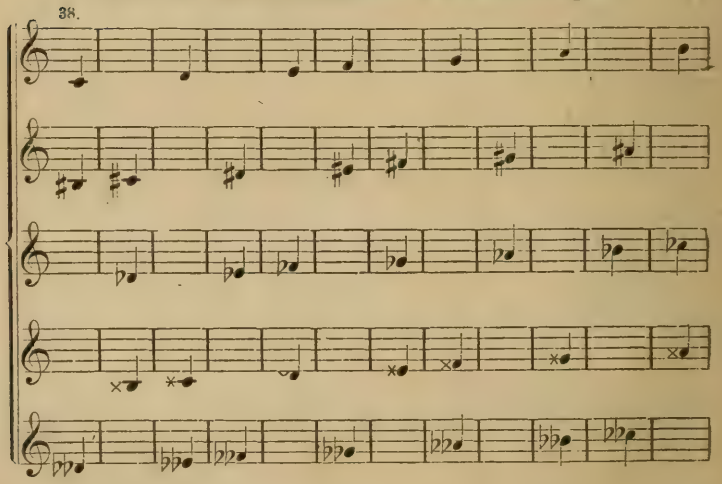
37.



In der folgenden Tabelle stehen die enharmonischen Verwechslungen untereinander.

Tafel der enharmonischen Verwechslungen.

38.



*) Die feinen Unterschiede der Tonhöhe enharmonischer Verwechslungen, welche auf einigen Instrumenten ausführbar sind, und auch auf Tasteninstrumente übertragen werden können, alterieren weder unser Tonsystem im ganzen, noch die Definition des halben Tones (§§ 20, 21) im besonderen.

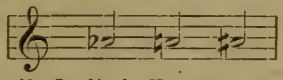
Man sieht aus dieser Tabelle, daß es 35 Noten gibt, die sich § 31.
auf 12 Tonhöhen so verteilen, daß jede von diesen 3, *gis-as* nur 2 erhält.

Aufgabe 9. **Bilde die enharmonischen Verwechslungen**

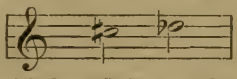
1) zu den Stamm-Tönen, den Kreuz- und Be-Tönen, den Doppelkreuz- und Doppelbe-Tönen.

2) der fünf schwarzen Tasten des Klaviers in ♯ und ♭-Tönen.

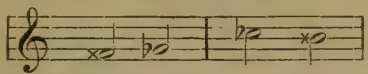
Anmerkung. Die Anwendung der Versetzungszeichen und der Enharmonik führt zu Ausnahmen von der Regel, daß die Stellung der Noten der Höhe und Tiefe der Töne entspricht. Dies ist nämlich erstens dann nicht der Fall, wenn verschiedene Töne derselben Stammstufe zusammenkommen.

39. 

Hier vertritt dieselbe Stelle des Notensystems verschiedene Tonhöhen. Zweitens, wenn enharmonische Verwechslung eintritt.

40. 

Hier vertreten verschiedene Stellen des Notensystems dieselbe Tonhöhe. Drittens, in Fällen wie die folgenden:

41. 

in denen die höhere Note dem tieferen Ton entspricht, und umgekehrt, die aber wohl kaum einmal vorkommen können, weil sie dem Bestreben der Tonschrift nach Anschaulichkeit geradezu widersprechen.

§ 32. Von einem Stammton und allen seinen Ableitungen sagen § 32.
wir, sie gehören derselben Stufe an. Z. B.: ***c, cis, ces, doppelcis, doppelces*** gehören der Stufe *C* an.

Bei Erhöhung und Erniedrigung eines Tones bleibt die Stufe dieselbe.

In der Notenschrift wird die Erhöhung und Erniedrigung eines Tones nur durch Versetzungszeichen ausgedrückt. Aus ***c*** z. B. kann durch Erhöhung werden ***cis, doppelcis,*** durch Erniedrigung ***ces, doppelces,*** nie aber kann durch Erhöhung aus ***c*** werden: ***des,*** oder durch Erniedrigung: ***h.*** Anfänger fehlen hierin häufig.

Um einen halben Ton werden erhöht:
- Stamm-Töne durch ein ♯
- Kreuz-Töne - - ×
- Be-Töne - - ♮
- Doppelbe-Töne - - ♯♭

Um einen halben Ton werden erniedrigt:
- Stamm-Töne durch ein ♭
- Kreuz-Töne - - ♮
- Be-Töne - - ♭♭
- Doppelkreuz-Töne durch ein ♯♯

Um einen ganzen Ton werden erhöht:
- Stamm-Töne durch ein ×
- Be-Töne - - ♯♯
- Doppelbe-Töne - - 𝄪

§ 32. Um einen ganzen Ton werden erniedrigt:

Stamm-Töne durch ein 𝄫

Kreuz-Töne - - 𝄪

Doppelkreuz-Töne durch ein 𝄪𝄪

Der Spielraum der Erhöhung und Erniedrigung einer Stufe beträgt also 2 ganze Töne.

Aufgabe 10. **Erhöhe um einen halben Ton Kreuz-, Be- und Doppelbe-Töne.**

Erniedrige um einen halben Ton Kreuz-, Be- und Doppelkreuz-Töne.

Erhöhe um einen ganzen Ton Be- und Doppelbe-Töne.

Erniedrige um einen ganzen Ton Kreuz- und Doppelkreuz-Töne.

§ 33. § 33. Man unterscheidet halbe Töne auch in **chromatische und diatonische. Chromatisch** heißen halbe Töne, wenn sie derselben Stufe angehören, z. B: *c-cis;* **diatonisch,** wenn sie zwei nebeneinanderliegenden Stufen angehören, z. B. *c-des.**) Zwei einander nächstliegende chromatische halbe Töne, z. B.: *c-cis* und *cis-cisis* bilden einen chromatischen ganzen Ton, *c-cisis.*

Aufgabe 11. **Bilde die diatonischen halben Töne auf- und abwärts zu den Stamm-, Kreuz-, Be-Tönen,** vielleicht noch zu *fisis, cisis, bb, eses.*

c des c h, d es d cis, e f e dis, f ges f e, g as g fis, a b a gis, h c h aïs. — cis d cis his, dis e dis cisis, eïs fis eïs disis, fis g fis eïs, gis a gis fisis, aïs h aïs gisis, his cis his aïsis. — ces deses ces b, des eses des c, es fes es d, fes geses fes es, ges asses ges f, as bb as g, b ces d a. — fisis gis fisis eïsis, cisis dis cisis hisis, bb ceses bb as, eses feses eses des.

Es gibt innerhalb der Grenzen unserer Notenschrift (Tafel Nr. 38) 30 diatonische halbe Töne.

Bilde ebenso die ganzen Töne.

c d c b, d e d c, e fis e d usw. — *cis dis cis h, dis eis dis cis* usw. — *ces des ces bb, des es des ces* usw.

Es gibt 33 solcher ganzen Töne.

Innerhalb des ganzen Tones werden halbe Töne aufwärts chromatisch durch Erhöhung des tieferen Tones *(c cis d),* abwärts durch Erniedrigung des höheren Tones gebildet *(d des c).* Zurückführende halbe Töne, d. h. die von einem Tone ausgehen und wieder zu ihm zurückkehren, werden diatonisch gebildet, wie: *c des c, c h c, fis g fis, fis eïs fis, des eses des, des c des;* falsch wäre: *c cis c, c ces c, fis fisis fis, fis f fis, des d des, des deses des.*

Bilde chromatische halbe Töne auf- und abwärts zwischen ganzen Tönen der Stamm-Töne, der Kreuz-Töne, der Be-Töne, der Stamm- und Kreuz-Töne, der Be- und Stamm-Töne: *c cis d, d des c; cis cisis dis, dis d cis; ces c des, des deses ces; e eïs fis, fis f e; es e f, f fes es.*

Es gibt 28 chromatische halbe Töne.

---

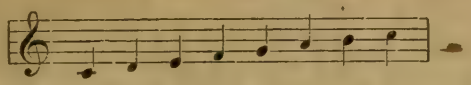
*) Chromatische halbe Töne heißen auch kleine, diatonische: große.

Die diatonischen Tonleitern.

I. Durtonleitern.

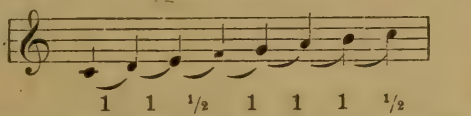
§ 34. Schreitet man von einem *c* bis zu seiner Oktave durch die Stammtöne aufwärts fort, so erhält man die Tonleiter: *c d e f g a h c.* § 34.

42.



In dieser Tonleiter sind *e-f, h-c* um einen halben Ton voneinander entfernt, alle übrigen Töne um einen ganzen Ton. Die Folge der ganzen und halben Töne ist also: 2 ganze, 1 halber, 3 ganze, 1 halber Ton, oder nur in Zahlen ausgedrückt: 1 1 ½ 1 1 1 ½.

43.



1 1 ½ 1 1 1 ½

Jede Tonleiter, in der aufwärts die ganzen und halben Töne in dieser Ordnung aufeinander folgen, heißt Durtonleiter.

§ 35. Der Ton, von dem eine Tonleiter ausgeht, heißt ihr Grundton. Jede Tonleiter wird nach diesem benannt, z. B: *C*-dur, *D*-dur usw. § 35.

Die *C*-durtonleiter wird, weil sie nur Stammtöne enthält, bei der Bildung der anderen Durtonleitern als Vorbild gebraucht und heißt deshalb Normal-Durtonleiter.

§ 36. Die Durtonleiter ist eine diatonische (d. i. von Stufe zu Stufe fortschreitende) Tonleiter. Ebenso auch die später zu behandelnde Molltonleiter. Das Wesentliche der diatonischen Tonleitern besteht darin, daß in ihnen, von welchem Grundton man auch ausgeht, sämtliche Stammtöne in ihrer normalen Reihenfolge selbst vorkommen oder durch ihre Ableitungen vertreten werden. Keine Stufe darf übersprungen, keine wiederholt werden, enharmonische Verwechslungen dürfen nicht vorkommen. Es folgt hieraus, daß auch andere diatonische Tonleitern als die gebräuchlichen Dur- und Molltonleitern möglich sind. § 36.

§ 37. Zu einem gegebenen Grundton die Durtonleiter zu bilden. § 37.

Erstes Verfahren.

Man schreibt den gegebenen Grundton und die ihm aufwärts folgenden sieben Stammtöne. Der letzte Ton ist dann der Stammton des Grundtones in der höheren Oktave.

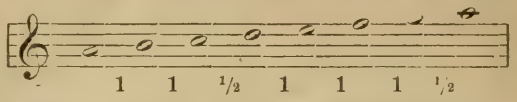
Alsdann setzt man wie in Nr. 43 das Zahlenschema der Durtonleiter: 1 1 ½ 1 1 1 ½ so, daß zwischen je zwei Noten eine Ziffer steht.

Dann vergleicht man, mit den ersten beiden Noten beginnend, die Entfernung der aufeinander folgenden Noten mit den Entfernungen, die das Zahlenschema verlangt. Ist eine Entfernung zu groß oder zu klein, so bringt man sie durch Versetzungszeichen in Übereinstimmung mit dem Zahlenschema. Der gegebene Grundton ist natürlich unveränderlich, ebenso jeder schon berichtigte Ton.

§ 37. Das Resultat ist die Durtonleiter des gegebenen Grundtons.

Beispiele. Der Grundton *a* ist gegeben. *A*-durtonleiter zu bilden.

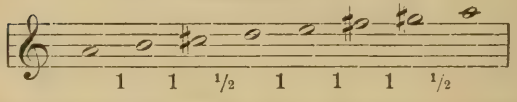
44.



a—h = 1 (ganzer Ton), also übereinstimmend . . 1
h—c = ½, um ½ zu klein, *c* um ½ zu erhöhen:
cis, h—cis = 1 1
cis—d = ½, übereinstimmend . . . . . ½
d—e = 1, übereinstimmend 1
e—f = ½, um ½ zu klein, *f* um ½ zu erhöhen:
fis, e—fis = 1 1
fis—g = ½, um ½ zu klein, *g* um ½ zu erhöhen:
gis, fis—gis = 1 1
gis—a = ½, übereinstimmend . . . . . ½

A-durtonleiter.

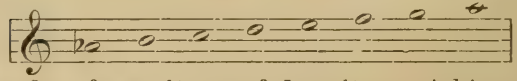
45.



Gegeben *as* als Grundton. Die *As*-durtonleiter zu bilden.

1 1 ½ 1 1 1 ½

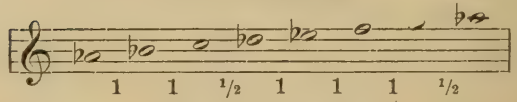
46.



as—h = ³/₂, um ½ zu groß, *h* um ½ zu erniedrigen:
b, as—b = 1 1
b—c = 1, übereinstimmend 1
c—d = 1, um ½ zu groß, *d* um ½ zu erniedrigen:
des, c—des = ½ . . . . . ½
des—e = ³/₂, um ½ zu groß, *e* um ½ zu erniedrigen:
es, des - es = 1 1
es—f = 1, übereinstimmend 1
f—g = 1, übereinstimmend 1
g—a = 1, um ½ zu groß, *a* um ½ zu erniedrigen:
as, g—as = ½ . . . . . ½

As-durtonleiter.

47.



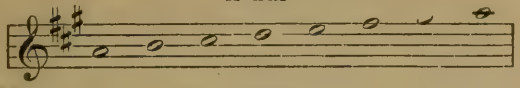
Zweites Verfahren.

Man bestimme den Grundton und bilde nach dem Schema 1 1 ½ 1 1 1 ½ diatonische ganze und halbe Töne, z. B. Grundton *fis*. 1 *gis*, 1 *ais*, ½ *h*, 1 *cis*, 1 *dis*, 1 *eis*, ½ *fis*.

Aufgabe 12. **Bilde auf beide Arten Durtonleitern 1) zu Stamm-Tönen, 2) zu *fis, cis, ces, des, es, ges, as, b*.** Das erste Verfahren eignet sich besonders für die schriftliche, das zweite für die mündliche Bearbeitung.

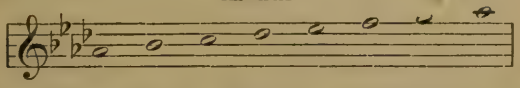
§ 38. Die Versetzungszeichen, die in einer Durtonleiter vorkommen, werden nicht, wie in unseren Beispielen, jedem einzelnen Ton, sondern der ganzen Tonleiter vorgesetzt, und heißen so die Vorzeichnung der Tonleiter. § 38.

A-dur.



48.

As-dur.



Die Versetzungszeichen, sofern sie vorgezeichnet sind, heißen Vorzeichen.

§ 39. Da die Anwendung von × und 𝄫 in der Vorzeichnung ausgeschlossen wird, beschränkt sich die Gesamtzahl der Durtonleitern auf 15, nämlich: § 39.

eine Durtonleiter ohne Vorzeichnung,
sieben Durtonleitern mit Kreuzen,
sieben Durtonleitern mit Been.

Die Durtonleiter ohne Vorzeichnung ist *C*-dur.

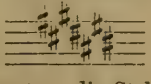
Die Durtonleitern mit Kreuzen sind, nach der Zahl der Vorzeichen geordnet, folgende:

G-dur mit 1 Kreuz: *fis*,
D - - 2 - *fis, cis*
A - - 3 - *fis, cis, gis*,
E - - 4 - *fis, cis, gis, dis*,
H - - 5 - *fis, cis, gis, dis, ais*,
Fis - - 6 - *fis, cis, gis, dis, ais, eis*,
Cis - - 7 - *fis, cis, gis, dis, ais, eis, his*.

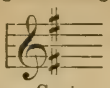
Die Durtonleitern mit Been sind, auf dieselbe Art geordnet:

F-dur mit 1 Be: *b*,
B - - 2 - *b, es*,
Es - - 3 - *b, es, as*,
As - - 4 - *b, es, as, des*,
Des - - 5 - *b, es, as, des, ges*,
Ges - - 6 - *b, es, as, des, ges, ces*,
Ces - - 7 - *b, es, as, des ges, ces, fes*.

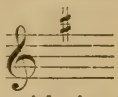
Die Reihenfolge der Vorzeichen ist in Rede und Schrift immer anzugeben, wie hier geschehen ist, d. h. so, daß die in der vorhergehenden Tonleiter schon enthaltenen Vorzeichen immer in derselben Ordnung vorangehen, und dann das neue hinzutritt. Man darf also nie sagen: *Cis*-dur hat vorgezeichnet: *cis, dis, eis, fis, gis, ais, his*, wiewohl alle diese Kreuze vorgezeichnet sind, sondern: *fis, cis, gis, dis, ais, eis, his*, weil in dieser Ordnung die Vorzeichen in den aufeinander folgenden Tonleitern auftreten. Ebenso schriftlich

nicht sondern 

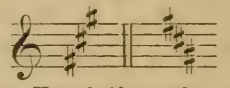
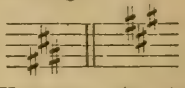
Die Vorzeichen nehmen im Liniensystem die Stellen der Noten ein, denen sie gelten. Dabei gilt ein Vorzeichen für einen Ton auch

§ 39. für alle seine Oktaven desselben Systems. Es darf daher nicht dasselbe Vorzeichen gleichzeitig in einer anderen Oktave wiederholt werden, z. B. falsch:  weil ja schon das eine der beiden *fis* für alle Oktaven dieses Systems gilt.

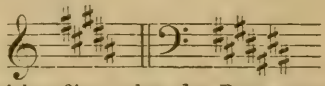
Hilfslinien dürfen bei der Vorzeichnung nicht gebraucht werden.

Also nicht  sondern

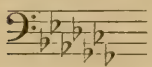
Drei Vorzeichen sollen nicht in einer Linie liegen.

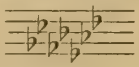
Nicht  sondern 

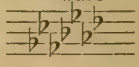
Von dieser Vorschrift macht man bei Kreuzen eine Ausnahme vom dritten zum fünften:



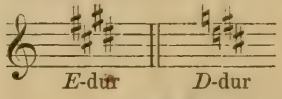
weil sie sich so gleichmäßiger über den Raum verteilen. Bei Been hat man im Baßschlüssel denselben Zweck in einigen neuen Drucken durch ähnliche Stellung der drei letzten zu erreichen versucht, ohne indessen zu einem befriedigenden Resultat zu gelangen.

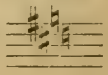
Allgemein üblich. 

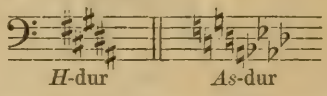
Versuchte Neuerung. 

Zweckentsprechender wäre 

Wird die Vorzeichnung in einem Satze verändert, so daß dabei Vorzeichen ungültig werden, so löst man diese ausdrücklich auf.



weniger gut 



Bei gleichzeitigem Zeilenwechsel geschieht dies auf der vorhergehenden Zeile.

Aufgabe 13. **Schreibe die Vorzeichnung sämtlicher Tonleitern im Violin- und Baßschlüssel.**

Aufgabe 14. **Die hier aufgestellten 15 Durtonleitern sind auf- und abwärts auswendig zu lernen, und bis zur größten Geläufigkeit zu üben. Ebenso ihre Reihenfolge und ihre Vorzeichnung. Lies Aufgabe 2 unter Annahme von Vorzeichnungen.**

II. Molltonleitern.

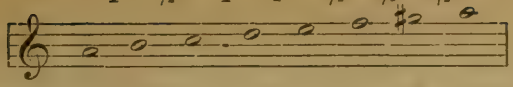
A. Harmonische Molltonleitern.

§ 40. § 40. In der eigentlichen oder harmonischen Molltonleiter sind die Entfernungen der aufeinander folgenden Töne:

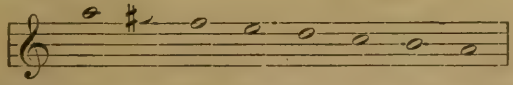
§ 40.

1 ½ 1 1 ½ ³/₂ ½

49.



abwärts umgekehrt:



Es befindet sich also hier zwischen der sechsten und siebenten Stufe eine Entfernung von drei halben Tönen: der Dreihalbeton.

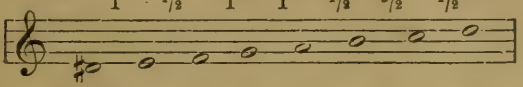
§ 41. Zu einem gegebenen Grundton die harmonische Molltonleiter zu bilden. § 41.

Die Ausführung geschieht wie bei den Durtonleitern (§ 37) durch Vergleichen der Stamm-Tonfolge mit dem § 40 gegebenen Zahlenschema und Berichtigung der ersteren durch letzteres, oder durch diatonische Bildung vom Grundtone aus.

Beispiele. Erstes Verfahren. Gegeben als Grundton ***dis.***

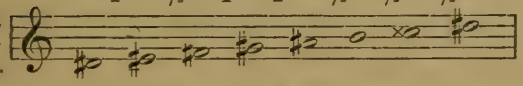
1 ½ 1 1 ½ ³/₂ ½

50.



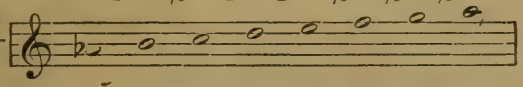
1 ½ 1 1 ½ ³/₂ ½

Resultat der Vergleichung.



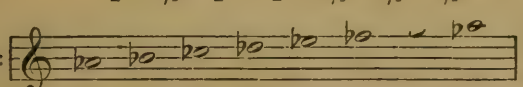
1 ½ 1 1 ½ ³/₂ ½

Gegeben als Grundton *as.*



1 ½ 1 1 ½ ³/₂ ½

Resultat:



Zweites Verfahren. Grundton *fis,* 1 *gis,* ½ *a,* 1 *h,* 1 *cis,* ½ *d,* ³/₂ *cīs,* ½ *fis.*

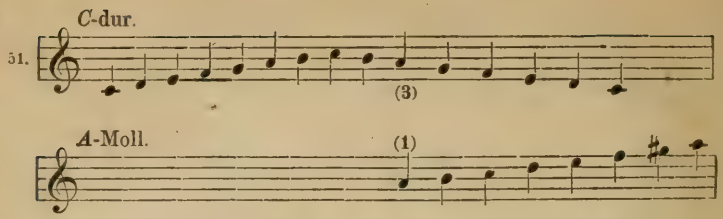
Aufgabe 15. **Bilde hiernach harmonische Molltonleitern 1) zu Stamm-Tönen, 2) zu *cis, dis, fis, gis, aīs, es, as, b* als gegebenen Grund-Tönen.**

Paralleltonleitern. Gleichnamige Tonleitern.

§ 42. Die Vorzeichnung jeder Molltonleiter ist gleich der Vorzeichnung derjenigen Durtonleiter, deren dritte Stufe abwärts dem Grundtone der Molltonleiter gleich ist.*)

*) Daß die Molltonleiter keine eigentümliche Vorzeichnung haben kann, beruht auf der Notwendigkeit, daß die gleiche Zahl der Vorzeichen auch die gleiche Bedeutung habe.

§ 42.



Dur- und Molltonleitern mit gleicher Vorzeichnung heißen parallel, Paralleltonleitern. *A*-moll heißt, weil sie nichts vorgezeichnet hat, und bei der Molltonleiterbildung als Muster dient, Normalmolltonleiter.

Paralleltonleitern sind:

C-dur — *a*-moll (ohne Vorzeichnung).

G-dur	— *e*-moll	1 ♯		*F*-dur	— *d*-moll	1 ♭	
D-dur	— *h*-moll	2 ♯		*B*-dur	— *g*-moll	2 ♭	
A-dur	— *fis*-moll	3 ♯		*Es*-dur	— *c*-moll	3 ♭	
E-dur	— *cis*-moll	4 ♯		*As*-dur	— *f*-moll	4 ♭	
H-dur	— *gis*-moll	5 ♯		*Des*-dur	— *b*-moll	5 ♭	
Fis-dur	— *dis*-moll	6 ♯		*Ges*-dur	— *es*-moll	6 ♭	
Cis-dur	— *ais*-moll	7 ♯		*Ces*-dur	— *as*-moll	7 ♭	

Die Molltonleitern, nach der Vorzeichnung geordnet, sind hiernach:
Ohne Vorzeichnung: *a*-moll.
Mit Kreuzen: *e, h, fis, cis, gis, dis, ais*-moll.
Mit Been: *d, g, c, f, b, es, as*-moll.

Aufgabe 16. **Die Namen der Molltonleitern in dieser Reihenfolge auswendig zu lernen.**

Aufgabe 17. **Zu Dur- oder Molltonleitern die Paralleltonleitern zu nennen.**

Aufgabe 18. **Die in diesem § gegebene Zusammenstellung der Paralleltonleitern auswendig zu lernen in der Reihenfolge, daß die Normaltonleitern vorangehen, dann die Kreuz- und endlich die Be-Tonleitern folgen.**

§ 43. § 43. Dadurch, daß die Molltonleiter ihre Vorzeichnung der parallelen Durtonleiter entlehnt, geschieht es, daß die Molltonleiter selbst von ihrer Vorzeichnung in der siebenten Stufe abweicht. Diese ist immer um einen halben Ton höher, als die Vorzeichnung angibt.

So heißt die siebente Stufe in *A*-moll nicht ***g,*** sondern ***gis,*** in *Gis*-moll (5♯) nicht ***fis,*** sondern ***doppelfis,*** in *C*-moll (3♭) nicht ***b,*** sondern ***h.***

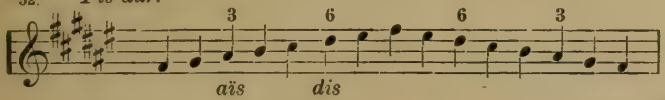
Hieraus ergibt sich eine leichte Art, die harmonischen Molltonleitern zu bilden. Grundton und Vorzeichnung sind aus § 42 bekannt. Man bildet hiernach die Molltonleitern mit der einzigen Abweichung, daß man den siebenten Ton um einen halben Ton erhöht.

Aufgabe 19. **Bilde auf diese Art mündlich harmonische Molltonleitern.**

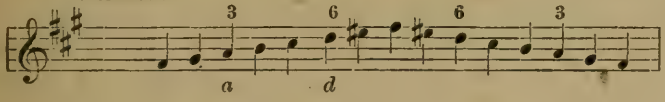
Aufgabe 20. **Lerne sämtliche harmonische Molltonleitern bis zu größter Geläufigkeit auswendig.** § 43.

§ 44. Moll- und Durtonleitern mit gleichem Grundton heißen gleichnamige Tonleitern. In den harmonischen Molltonleitern ist die dritte und sechste Stufe um einen halben Ton tiefer, als in den gleichnamigen Durtonleitern. Sonst stimmen sie überein.

52. *Fis-dur.*



Fis-moll.

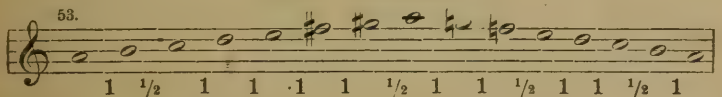


B. Melodische Molltonleitern.

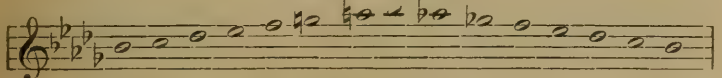
§ 45. Die melodischen Molltonleitern unterscheiden sich von den harmonischen dadurch, daß sie nicht, wie diese, nur die siebente Stufe, diese aber auf- und abwärts, erhöhen, sondern daß sie aufwärts die sechste und siebente Stufe erhöhen, abwärts aber die Erhöhung beider Stufen wieder aufheben. § 45.

A-moll melodisch.

53.



B-moll melodisch.

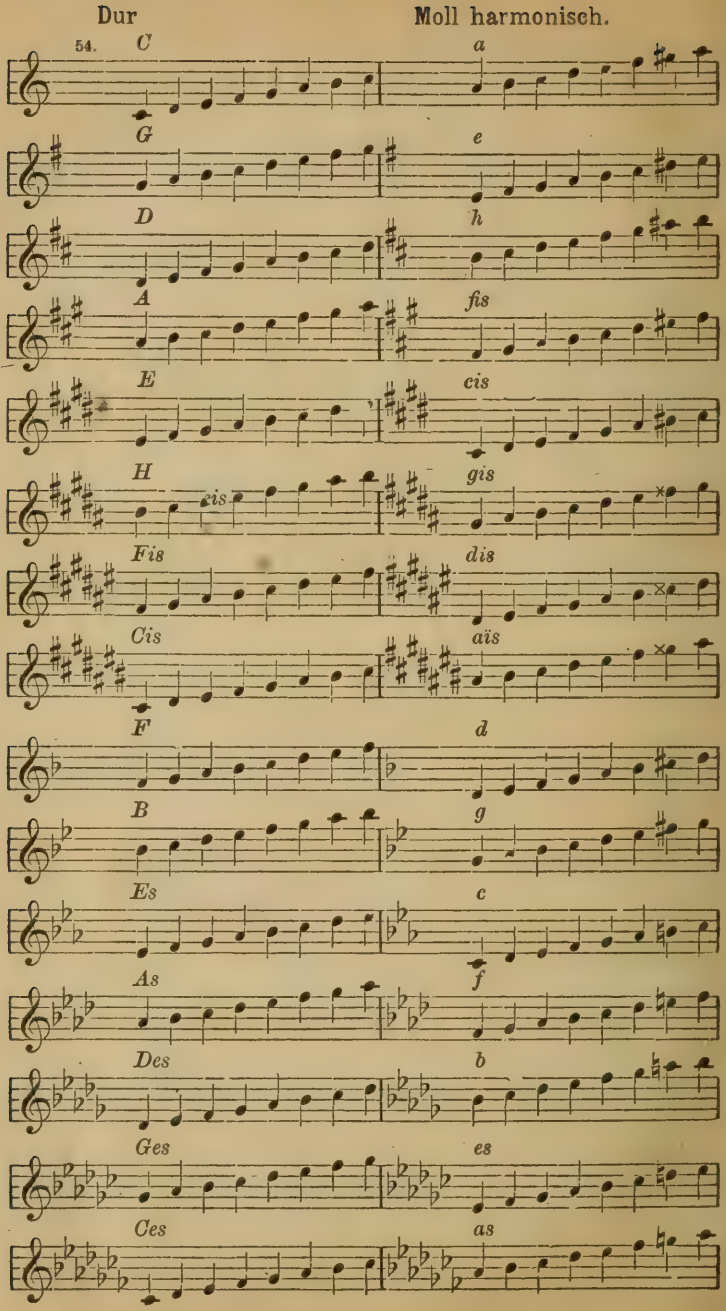


Die melodischen Molltonleitern weichen also aufwärts in zwei Stufen (der sechsten und siebenten) von der Vorzeichnung ab, abwärts aber gar nicht.

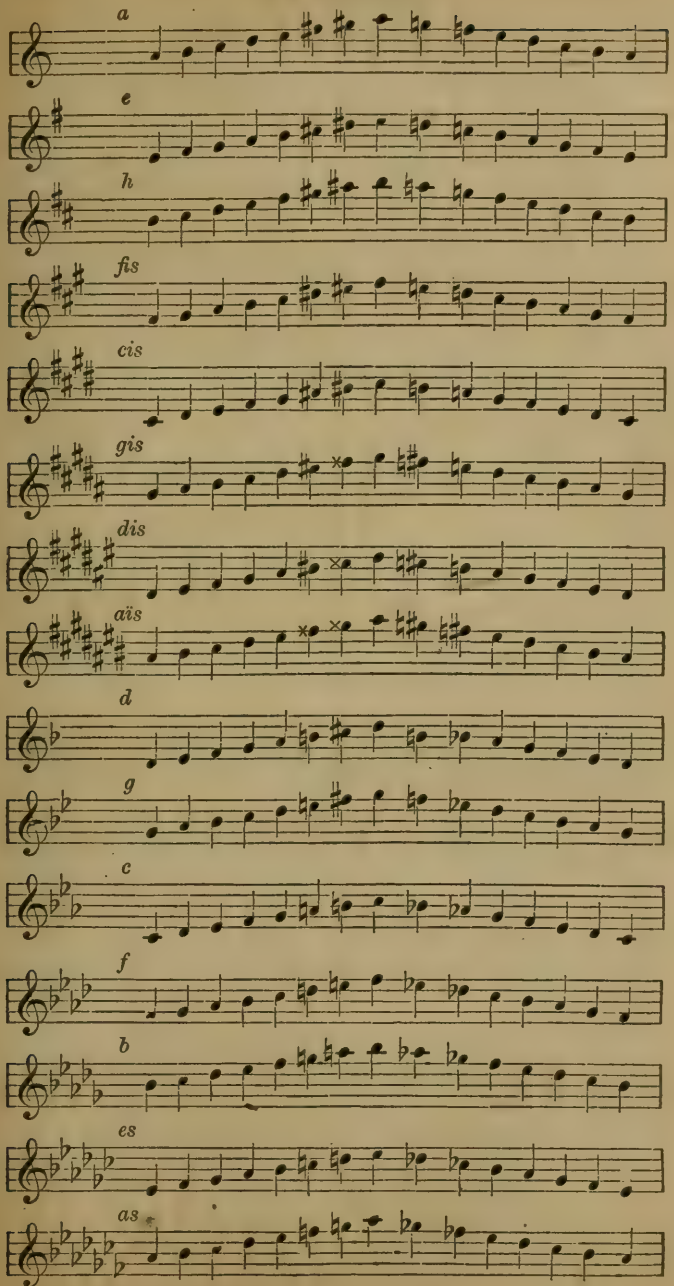
Aufgabe 21. **Bilde hiernach sämtliche in § 42 aufgestellten Molltonleitern auf melodische Art.**

§ 46. Die zuerst abgehandelte Molltonleiter heißt harmonisch, weil sie auf den Hauptakkorden der Tonart beruht. Die andere wird melodisch genannt, weil sie zugunsten der Melodie von der harmonischen abweicht. Sie verwandelt nämlich die unmelodischen Fortschreitungen ½ ³/₂ auf- und abwärts in 1 1. Die harmonische heißt eigentliche, weil sie der Molltonart entspricht, modern, weil sie dem modernen Tonsystem angehört. Die melodische abwärts entspricht der antiken (altgriechischen) Tonleiter. § 46.

Die Tabelle Seite 32 und 33 enthält noch einmal den Übungsstoff der Aufgaben 12 bis 21.


Dur
Moll harmonisch.
54.
C
a
G
e
D
h
A
fis
E
cis
H
gis
Fis
dis
Cis
aïs
F
d
B
g
Es
c
As
f
Des
b
Ges
es
Ces
as

Moll melodisch. § 46.



§ 46. Anmerkung. Um sich diese Tonleitern und damit das gesamte Material der Tonkunst vollkommen eigen zu machen, gibt es nur eine Übung, nämlich: **Alle unter Nennung der Noten auswendig zu singen.**

§ 47. § 47. Die Tonleitern, in denen Doppelkreuze und Doppelbee vorgezeichnet werden müßten, sind zwar ausgeschlossen, auch finden sich ihre Vorzeichnungen nirgends; da sie jedoch in Tonstücken mit gebräuchlicher Vorzeichnung ganz oder teilweise — durch Modulation — gelegentlich vorkommen, und ihre Kenntnis zu einem tieferen Einblick in das Tonsystem erforderlich ist, hat der Schüler auch in ihrer Bildung sich zu üben.

Aufgabe 22. **Bilde (nach § 37, zweites Verfahren) zu folgenden Grundtönen Durtonleitern: *Gis, Dis, Aïs, Eïs, Fes, Doppelbe, Doppeles.***

Bilde die parallelen Molltonleitern (§§ 41, 43, 45) harmonisch und melodisch zu denselben Durtonleitern.

§ 48. § 48. Die Stufen der diatonischen Tonleitern werden mehrfach benannt, nämlich:

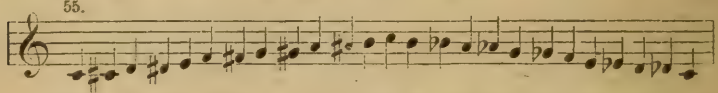
Erste Stufe, schriftl. Abkürzung:	1,	Prime, Grundton, Tonika, in *C*-dur	*c*
Zweite „ „ „	2,	Sekunde	*d*
Dritte „ „ „	3,	Terz, Oberdominante	*e*
Vierte „ „ „	4,	Quarte, Unterdominante	*f*
Fünfte „ „ „	5,	Quinte, Oberdominante	*g*
Sechste „ „ „	6,	Sexte, Untermediante	*a*
Siebente „ „ „	7,	Septime, Leitton	*h*
Achte „ „ „	8,	Oktave, Grundton, Tonika	*c*

Die Kreuztonleitern folgen im Dominantverhältnis ihrer Grundtöne, die Be-Tonleitern im Unterdominantverhältnis.

Chromatische Tonleiter.

§ 49. § 49. Eine Tonleiter, die aus halben Tönen besteht, heißt chromatische Tonleiter. Außerhalb des Zusammenhanges der Komposition schreibt man sie gewöhnlich aufwärts mit Kreuzen, abwärts mit Been

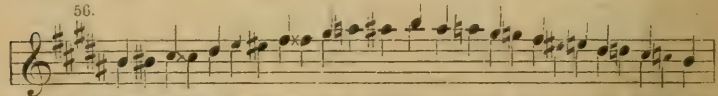
55.



Bilde chromatische Tonleitern, aufwärts mit Stamm- und Kreuz-Tönen, abwärts mit Stamm- und Be-Tönen, z. B. von *c* bis *c*, von *e* bis *e* u. dgl.

Im Zusammenhange des Tonstückes wählt man die Versetzungszeichen so, daß die zugrunde liegende diatonische Tonleiter deutlich erkennbar bleibt.

56.



Im allgemeinen verfährt man hierbei nach dem § 33 über die chromatischen halben Töne Mitgeteilten (aufwärts durch Erhöhung, abwärts durch Erniedrigung), doch schreibt man vorherrschend statt der erhöhten Sexte die erniedrigte Septime (oben aufwärts *a* statt *gisis*), statt der erniedrigten Quinte die erhöhte Quarte (oben abwärts *eis* statt *f*). Hier ist zu empfehlen, Durtonleitern durch die eingeschalteten halben Töne in chromatische zu verwandeln.

Tonart. Parallelität. Gleichnamigkeit. Tongeschlecht. Verwandtschaft. Quinten- und Quarten-Zirkel.

§ 50. Jedes Musikstück hat die Vorzeichnung einer der 30 in der Tabelle S. 32 und 33 zusammengestellten Tonleitern. § 50.

Man sagt von einem Musikstück, welches die Vorzeichnung einer Tonleiter hat: es geht aus (steht [ist] in) der ebenso benannten Tonart. Man versteht dabei unter Tonart die Beziehung der Töne auf einen bestimmten Ton als Grundton. Hat z. B. ein Musikstück die Vorzeichnung der *E*-durtonleiter, 4 ♯, so sagt man: es geht aus (steht in, ist in) *E*-dur.

Tonleiter bezieht sich nur auf eine, nämlich die stufenweise Folge der Töne, Tonart aber auf jede Art von Tonverbindung.

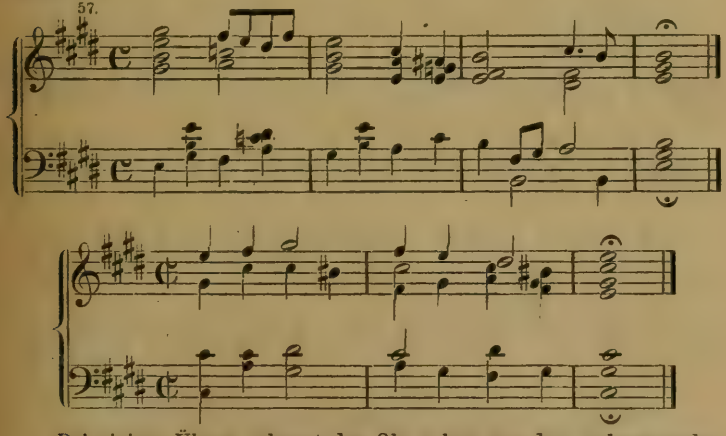
Die bei den Tonleitern vorkommenden Beziehungen der Parallelität und Gleichnamigkeit werden auch auf die Tonarten übertragen.

Auch die § 48 gegebenen Benennungen der Tonleiterstufen werden auf die Tonart übertragen. Vgl. § 117.

Dur und Moll, von den übrigen musikalischen Bestimmungen, mit denen sie in Wirklichkeit stets verbunden sind, abgesondert betrachtet, heißen Tongeschlechter.

§ 51. Die Vorzeichnung an sich läßt immer zweifelhaft, ob ein Musikstück in einer Dur- oder der parallelen Molltonart ist. Um dieses unterscheiden zu können, gibt dem Anfänger den besten Anhaltspunkt: der letzte tiefste Ton, welcher immer der Grundton der Tonart ist*). Hat z. B. ein Stück 4 ♯ vorgezeichnet und kann demnach entweder in *E*-dur oder in *cis*-moll sein, so sucht man den letzten tiefsten Ton; ist dieser *e*, so ist das Stück in *E*-dur, ist er *cis*, in *cis*-moll**). § 51.

57.



Bei einiger Übung erkennt das Ohr schon aus den vorkommenden Tönen, Intervallen (Abschn. VII) und Akkorden (VII) mit Leichtigkeit das Tongeschlecht.

*) Ausnahmen sind wenigstens verschwindend selten und werden nach dem Toninhalt bestimmt.

**) Noch in den Werken der Meister des 18. Jahrhunderts findet sich jedoch hin und wieder falsche Vorzeichnung. Z. B. Bach, Sonate für Violine allein in *g*-moll mit einem Be. Haydn, Streichquartett, *C*-dur (Trautwein 63, Leipzig 19, 2, Paris 1, 6), Trio des zweiten Menuett *c*-moll mit zwei Been. Ebenso der Schlußchor von Bachs Matthäus-Passion.

§ 52. § 52. Dur- oder Molltonarten, deren Vorzeichnungen sich nur durch ein Versetzungszeichen unterscheiden, heißen verwandt. Z. B. sind verwandt: *C*-dur mit *G*-dur, *B*-dur mit *Es*-dur, *C*-dur mit *F*-dur, *a*-moll mit *e*-moll, *a*-moll mit *d*-moll usw. Im weiteren Sinne bezeichnet man auch die parallelen und gleichnamigen Tonarten als verwandt.*)

§ 53. § 53. Die Verwandtschaft der Tonarten ist für die Musik von großer Bedeutung; es soll ihr daher hier noch eine übliche anschauliche Darstellung gewidmet werden.

Die Abstände der Grundtöne der sieben Kreuztonarten (in Dur und Moll), nach den Vorzeichnungen geordnet, sind überall gleich, nämlich der Grundton der folgenden immer der fünfte Ton aufwärts vom Grundton der vorhergehenden. Ebenso verhält sich die erste Kreuztonart, *G*-dur (*e*-moll), zur Normaltonart, *C*-dur (*a*-moll). In den folgenden beiden Reihen sind demnach alle Abstände gleich:

C-dur, *G*-dur, *D*-dur, *A*-dur, *E*-dur, *H*-dur, *Fis*-dur, *Cis*-dur.
a-moll, *e*-moll, *h*-moll, *fis*-moll, *cis*-moll, *gis*-moll, *dis*-moll, *ais*-moll.

Die Abstände der Grundtöne der sieben Be-Tonarten sind ebenfalls gleich, nämlich der Grundton der folgenden immer der vierte Ton aufwärts von dem der vorhergehenden. Ebenso verhält sich die erste Be-Tonart, *F*-dur (*d*-moll) zur Normaltonart, *C*-dur (*a*-moll). In den folgenden beiden Reihen sind also ebenfalls alle Abstände gleich:

C-dur, *F*-dur, *B*-dur, *Es*-dur *As*-dur, *Des*-dur, *Ges*-dur, *Ces*-dur.
a-moll, *d*-moll, *g*-moll, *c*-moll, *f*-moll, *b*-moll, *es*-moll, *as*-moll.

Der vierte Ton aufwärts ist aber gleich dem fünften Ton abwärts. In den letzten beiden Reihen ist also jeder folgende Grundton gleich dem fünften Tone abwärts vom vorhergehenden. Um in den letzten beiden Reihen dasselbe Verhältnis herzustellen wie in den ersten, braucht man sie also nur umzukehren. In den Reihen:

Ces-dur, *Ges*-dur, *Des*-dur, *As*-dur, *Es*-dur, *B*-dur, *F*-dur, *C*-dur
as-moll, *es*-moll, *b*-moll, *f*-moll, *c*-moll, *g*-moll, *d*-moll, *a*-moll

ist jeder folgende Grundton der fünfte Ton aufwärts vom vorhergehenden, somit dasselbe Verhältnis hergestellt wie in den ersten beiden, welche die Kreuztonarten enthielten.

Dadurch ist man instand gesetzt, eine Reihe sämtlicher Tonarten zu bilden mit überall gleichen Abständen, deren Mittelpunkt *C*-dur (*a*-moll) ist.

Ces	*Ges*	*Des*	*As*	*Es*	*B*	*F*	*C*	*G*	*D*	*A*	*E*	*H*	*Fis*	*Cis*
as	*es*	*b*	*f*	*c*	*g*	*d*	*a*	*e*	*h*	*fis*	*cis*	*gis*	*dis*	*ais*
7♭	6♭	5♭	4♭	3♭	2♭	♭	0	♯	2♯	3♯	4♯	5♯	6♯	7♯

In diesen Reihen bemerken wir, daß die drei letzten Tonarten der rechten und die drei letzten der linken Seite enharmonische Verwechselungen voneinander, dem Klange nach also gleich sind. (§ 31.)

*) Es sind hier immer der deutlichen Unterscheidung wegen die Durtonarten mit großen, die Molltonarten mit kleinen Buchstaben geschrieben, doch ist dieser Gebrauch noch nicht allgemein.

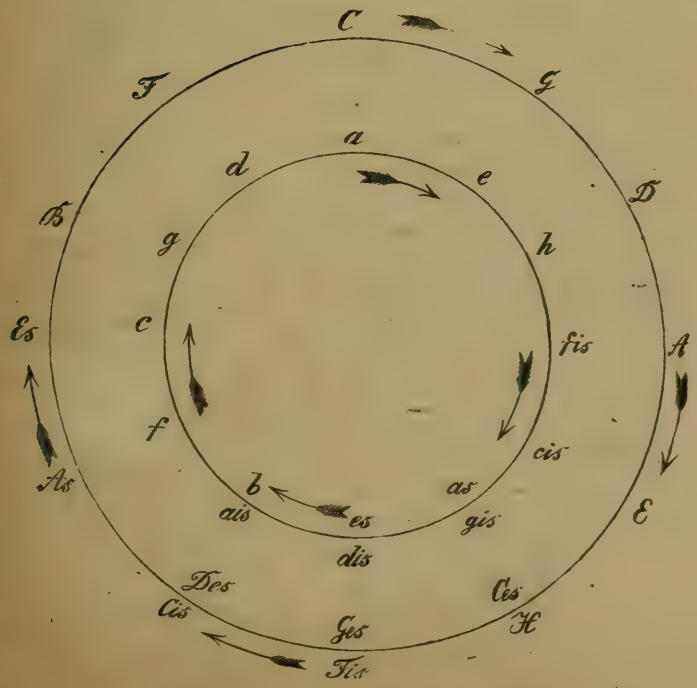
H = *Ces*	*Fis* = *Ges*	*Cis* = *Des*	§ 53.
gis = *as*	*dis* = *es*	*ais* = *b*	
5♯ 7♭	6♯ = 6♭	♯7 5♭	

Hier führen also entgegengesetzte Wege zu demselben Ziele, woraus folgt, daß wir nicht in einer geraden, sondern in einer Kreislinie fortgeschritten sind. Dieser Umstand entscheidet für eine kreisförmige Darstellung, welche allein imstande ist, das Zusammenfallen der enharmonischen, sowie die Verwandtschaft sämtlicher Tonarten sachgemäß zu veranschaulichen.

Diese Darstellung heißt Quintenzirkel, weil, von welchem Punkte aus man auch in der Richtung *C—G* oder *a—e* einen der Kreise verfolgt, der folgende Tonart-Grundton immer der Quinte (fünften Stufe) des vorhergehenden gleich ist (oder mit diesem das Intervall einer Quinte bildet, § 102), sofern man nämlich an einem der doppelt besetzten Punkte die enharmonische Verwechselung eintreten läßt. Z. B.:

E H Fis } *Cis*
} *Des As Es* usw.

Der Quintenzirkel.



§ 53. Auch Quartenzirkel wird diese Darstellung genannt, weil, wenn man einen der Kreise in der entgegengesetzten Richtung, *C—F*, *a—d*, verfolgt, der folgende Tonart-Grundton immer der Quarte (vierten Stufe) des vorhergehenden gleich ist (oder mit ihm das Intervall einer Quarte bildet), da ja die Quarte aufwärts gleich der Quinte abwärts ist. Z. B.:

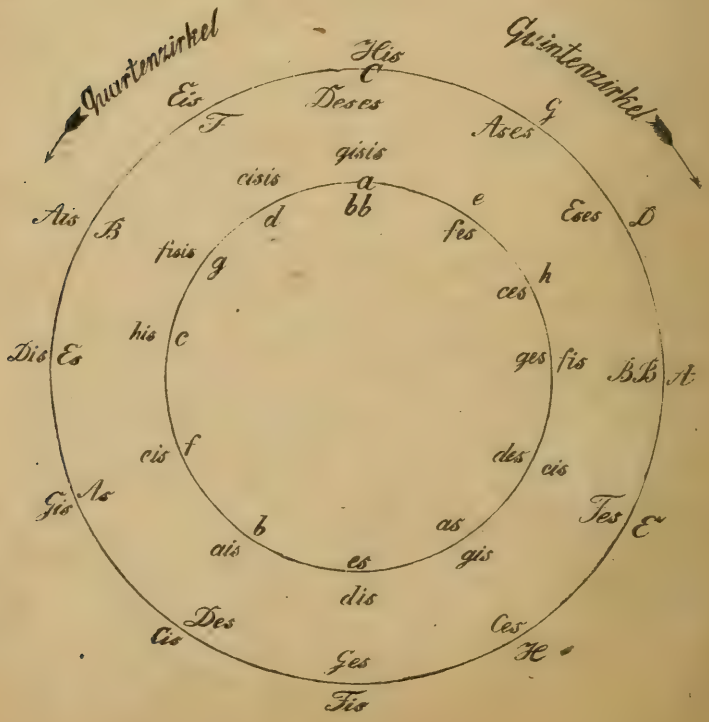
Es As Des Ges { *Ces* / *H E A* usw.

Die Entfernung zweier Tonarten im Quinten- oder Quartenzirkel bestimmt den Grad ihrer Verwandtschaft. So ist z. B. *D*-dur mit *Des*-dur im 7. Grade des Quartenzirkels verwandt, mit der enharmonischen Tonart von *Des*-dur, *Cis*-dur, im 5. Grade des Quintenzirkels, also um 2 Grade näher.

In folgender abgekürzten Art ist der Quintenzirkel auswendig zu lernen:

1) Dur. *C G D A E H Fis* = *Ges Des As Es B F C*

2) Moll. *a e h fis cis gis dis* = *es b f c g d a.*



Wir wissen schon, daß der weiteren Entwickelung der Reihe der Tonarten nach beiden Seiten nur die Unbequemlichkeit der Vorzeichnung entgegensteht, nichtsdestoweniger einige über ***Cis, aïs, Ces, as*** hinausliegende Tonarten im Musikstück durch Modulation vorkommen. § 53.

Wenn wir uns über diese Rücksicht hinwegsetzen und, nur der systematischen Konsequenz folgend, nach Maßgabe des Quinten- und Quartenverhältnisses der Grundtöne die Reihe der Tonarten nach beiden Seiten weiter ausdehnen, so können wir auf beiden Seiten mit Hilfe der Enharmonik den Ausgangspunkt ***C, a*** wieder erreichen.

C, G D A E H Fis Cis Gis Dis Aïs Eis His = C
a, e h fis cis gis dis aïs eïs his fisis cisis gisis = a
C, F B Es As Des Ges Ces Fes Bebe Eses Ases Deses = C
a, d g c f b es as des ges ces fes bebe = a

Im vereinigten Quarten- und Quintenzirkel dargestellt, die Kreuztonarten außerhalb, die Be-Tonarten innerhalb der Kreise Seite 38.

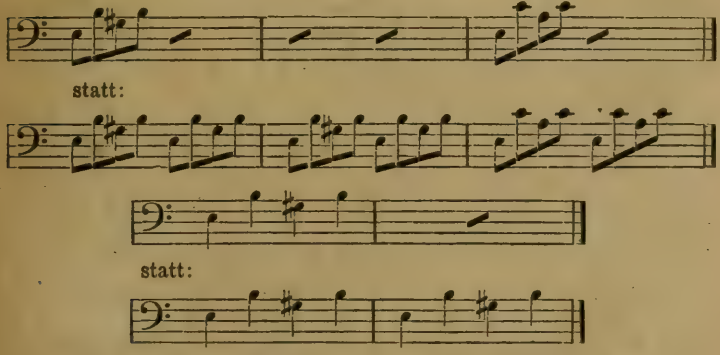
III.

Abkürzungen und besondere Zeichen der Notenschrift.

Wiederholung von Tongruppen. — Tremolo.

§ 54. Wenn sich eine Tongruppe in völlig gleicher Weise unmittelbar hintereinander ein oder mehrere Male wiederholt, so schreibt man sie häufig nur einmal und bezeichnet ihre Wiederholung durch schräge Balken. § 54.

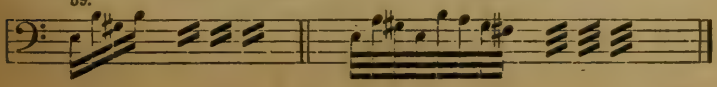
58.



Dies Verfahren wird zuweilen auch auf einzelne Noten oder Zusammenklänge angewendet.

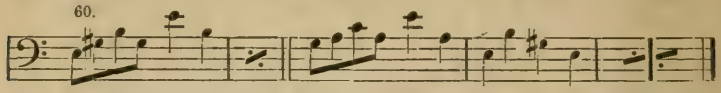
Sind die Noten durch Balken verbunden, so pflegt man bei der Abkürzung eine gleiche Anzahl von Balken anzuwenden.

59.



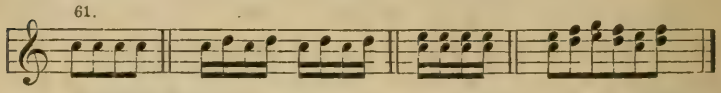
§ 54. Bei Wiederholung von ein oder zwei ganzen Takten bedient man sich vorherrschend des Balkens mit Punkten.

60.



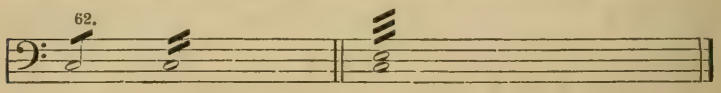
Die mehrmalige Wiederholung desselben Tones oder zweier verschiedener Töne, sowie eines oder zweier Zusammenklänge von Tönen, in Achtelnoten oder einer niedrigeren Notengattung:

61.

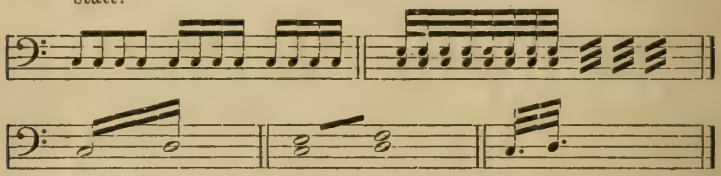


wird schriftlich dadurch bequemer dargestellt, daß man sie in solchen Noten schreibt, die den Gesamtwert der Wiederholungen bezeichnen, und diese nach Maßgabe der erforderlichen Notengattung streicht:

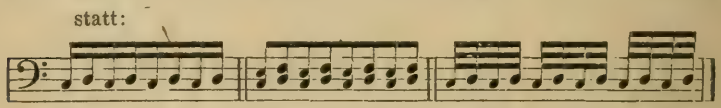
62.



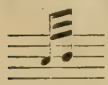
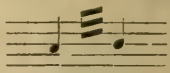
statt:



statt:



Bedarf man zu einer solchen Abkürzung zweier Viertelnoten ohne Punkte, so läßt man, um Zweideutigkeiten zu vermeiden, die Hälse dieser Noten fort, oder vermeidet beim Streichen die Berührung der Hälse

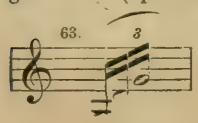
 würde für zwei Zweiunddreißigstel gehalten werden, oder 

bedeutet viermalige Wiederholung dieser beiden Zweiunddreißigstel.

Ähnlich verfährt man bei Achtelnoten: aber auch:

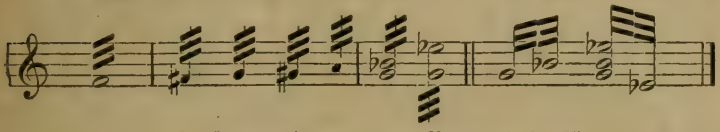
Die zur Bezeichnung der Abwechselung zweier Töne verwendeten beiden Noten höherer Gattung haben, wie oben ersichtlich, hier zusammen immer nur den Zeitwert einer Note ihrer Gattung.

Die Abwechselung dreier Noten wird selten auf diese Art ausgedrückt. (Spontini, Vestalin, Partitur.)

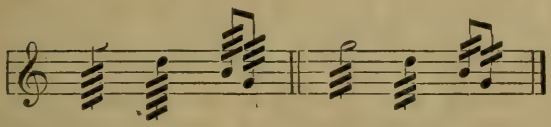
63.  gleich

Die möglichst schnell wiederholte Angabe eines Tones oder Zusammenklanges, sowie die möglichst schnelle Abwechslung zweier Töne oder Zusammenklänge, heißt Tremolo. Das Tremolo wird angedeutet durch mehrfache Streichung der zu tremolierenden Noten und Beifügung des Wortes tremolo, abgekürzt: trem. Dieser Zusatz fehlt jedoch häufig. In diesem Falle haben die Komponisten dafür zu sorgen, daß nicht durch unzureichende Streichung der Ausführende zum Vortrag einer bestimmten Notengattung veranlaßt werde. § 54.

64. trem. trem.



Adagio (langsam). **Allegro** (schnell).

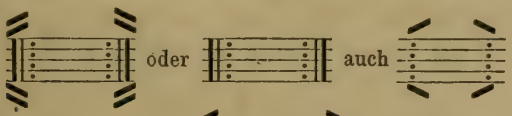


Fermate. — Wiederholung größerer Abschnitte. — Bis.

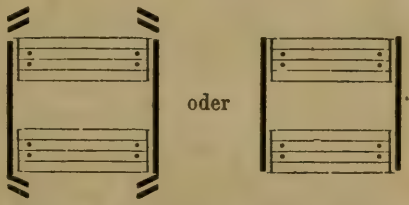
§ 55. Das Zeichen 𝄐 oder 𝄒 die Fermate, bedeutet, daß die Noten oder Pausen, über oder unter denen es steht, unbestimmte Zeit länger, als ihr Wert verlangt, ausgehalten werden sollen. Auf dem Taktstrich bedeutet es eine Pause zwischen zwei Takten. § 55.

Dasselbe Zeichen wird von älteren Komponisten zuweilen als Schlußzeichen an Stelle der Wortes Fine (Ende) gebraucht.

§ 56. Solche Sätze oder Teile von Sätzen, die wiederholt werden sollen, werden zwischen die folgenden beiden Zeichen gestellt: § 56.



bei kombinierten Systemen:



Am Anfang von Tonstücken wird das erste der beiden Zeichen gewöhnlich fortgelassen, und genügt also das zweite, um die Wiederholung anzuzeigen.

Die Wiederholung ganzer Sätze wird auch durch **Da Capo** (von vorn), abgekürzt **C. D.**, angezeigt.

§ 57. Soll ein Stück bis zu einer gewissen Stelle von vorn gespielt werden, so wird diese Stelle auf irgend eine Art bezeichnet, § 57.

§ 57. z. B. durch 𝄐 oder durch **Fine** (Ende) oder ein beliebiges Zeichen, meist ⊕ (Kopf), und muß die Angabe der Wiederholung darauf hinweisen, z. B. **D. C. al** 𝄐 (Von vorn bis 𝄐), **D. C. (sin) al Fine** (Von vorn [bis] zum Ende), **D. C. al** 𝄋 oder **al** ⊕ (bis zum Kopf).

Steht hierbei die Fermate über oder unter einer kurzen Note, so ist diese bei der Wiederholung unter Umständen länger zu halten. Die Fermate hat in diesem Falle ihre beiden Bedeutungen (§ 55).

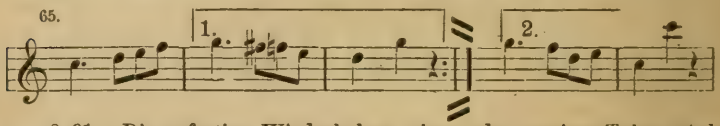
Soll ein Stück von einer bestimmten Stelle an noch einmal gespielt werden, so wird diese wieder irgendwie bezeichnet und darauf hingewiesen, z. B. **dal** 𝄋, oder **dal segno** (von 𝄋 an, oder: vom Zeichen) usw. Auch setzt man in gleicher Bedeutung dasselbe oder besser das umgekehrte Zeichen ohne weiteren Zusatz, 𝄋 bedeutet: **dal Segno.**

Die Angaben, von wo an und bis wohin wiederholt werden soll, sind vereinigt in Ausdrücken wie: **dal** 𝄋 **al** 𝄐 (von 𝄋 an bis 𝄐); **dal** 𝄋 **al** ⊕. Ein gleicher Kopf dient dann auch zur Anknüpfung des auf die Wiederholung Folgenden, z. B. der **Coda** (des Schlußsatzes).

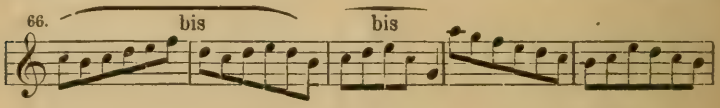
§ 58. § 58. Soll irgendwo zur Wiederholung eines ganzen Stückes geschritten werden, so wird dieses bezeichnet, z. B. als **Menuetto, Scherzo, la prima parte** (der erste Teil) und darauf zurückgewiesen. Z. B. **Menuetto da capo, la prima parte da Capo** usw.

§ 59. § 59. Sind in einem Teile eines Musikstückes Wiederholungen vorgekommen, die bei der Wiederholung des ganzen Stückes wegfallen sollen, so bedient man sich des Zusatzes (**ma**) **senza Repetizioni**, abgekürzt **senz. Rep.** („aber ohne Wiederholungen").

§ 60. § 60. Soll eine Wiederholung stattfinden, der oder die letzten Takte aber von der Wiederholung ausgeschlossen bleiben, so werden diese mit: **la prima volta, I^ma volta, I^ma, I, 1.** (das erste Mal) bezeichnet, das aber, was bei der Wiederholung an ihre Stelle tritt, durch **la seconda volta, II^da volta, II^da, II, 2.**, z. B.



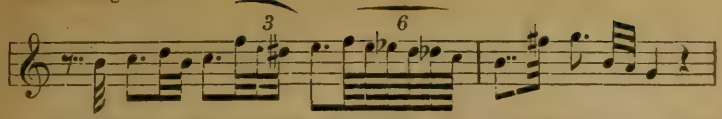
§ 61. § 61. Die sofortige Wiederholung eines oder weniger Takte wird durch das darüber gesetzte Wort **bis** (zweimal) angezeigt, aber nur in Handschriften.



Vorschlag.

§ 62. § 62. Kleine Noten vor einer Note werden dieser in schneller Bewegung vorgeschlagen. Ihr Zeitwert wird dem Werte der vorhergehenden Note oder Pause abgezogen. (Vgl. Chopin, *c*-moll-Etude). Ist nur eine solche Note kurz vorzuschlagen, so wird sie in der Regel durchstrichen, z. B. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 Man bedient sich zu den Vorschlägen kleinerer Notengattungen als Viertel.

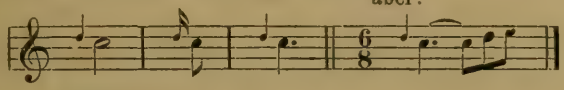
Ausführung etwa: § 62.



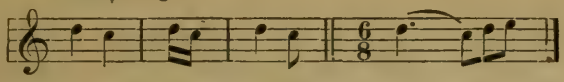
Vorschläge werden gewöhnlich nach oben gestrichen, d. h. haben die Hälse aufwärts gerichtet.

§ 63. Der lange Vorschlag. In älteren Kompositionen (z. B. von Mozart, Haydn, zum Teil von Beethoven) kommen häufig kleine Noten von der Gestalt eines einfachen undurchstrichenen Vorschlages vor. Diese werden nicht kurz vorgeschlagen, auch wird ihr Wert nicht dem der vorhergehenden Note abgezogen, vielmehr nehmen sie vom Werte der Note, vor der sie stehen, den ersten Teil für sich in Anspruch. Sie werden in der Regel so lange ausgehalten, wie die Notengattung bedingt, in der sie geschrieben sind. Z. B. § 63

aber:

68. 

Ausführung:



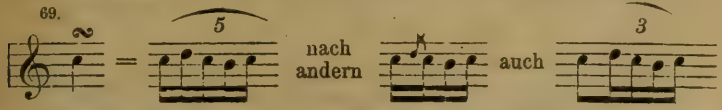
Wo solche langen Vorschläge vorkommen, sind die daneben vorkommenden kurzen einfachen Vorschläge immer durchstrichen.

Da der lange Vorschlag überall durch eine gewöhnliche Note ersetzt werden kann, auch leicht zur Verwechslung mit dem kurzen Vorschlag Veranlassung gibt, also sowohl überflüssig ist, als auch schädlich sein kann, so bedienen sich die neueren Komponisten seiner nicht mehr.

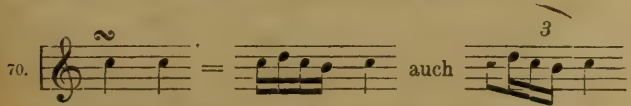
Doppelschlag.

§ 64. Der Doppelschlag (∾) besteht aus fünf Noten: der geschriebenen Hauptnote, der nächsthöheren Stufe, der Hauptnote, der nächstniederen Stufe, der Hauptnote. § 64.

Steht das Zeichen des Doppelschlags über einer kurzen Note, so sind diese fünf Noten völlig gleichmäßig als eine Quinte auszuführen.

69. 

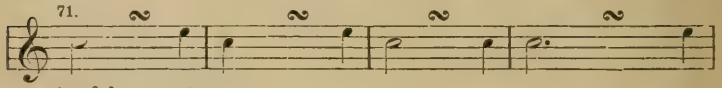
Folgt auf eine kurze Doppelschlagnote dieselbe Note noch einmal, so wird die letzte Note des Doppelschlags ausgelassen.

70. 

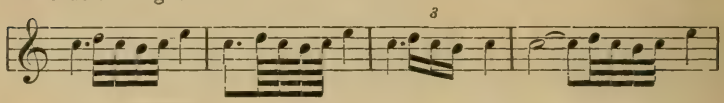
Bei kurzen punktierten Noten bezieht sich der Doppelschlag nur auf die Note, nicht auf den Punkt: wenn der Wert des Punktes der folgenden Taktzeit angehört. (Abschnitt IV.)

§ 65. § 65. Bei längeren Noten und langsamer Bewegung bezieht sich der Doppelschlag immer auf den letzten Teil der Note und sollte auch immer an der Stelle, wo er ausgeführt wird, stehen. In solchem Falle wird die erste Angabe des Haupttones im Doppelschlag weggelassen, dieser also auf 4 Töne beschränkt, bei sofortiger Wiederholung des Haupttones wird sogar die erste und die letzte Angabe des Haupttones weggelassen, der Doppelschlag also auf drei Noten beschränkt.

71.

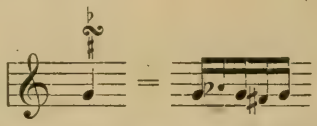


Ausführung etwa:



§ 66. § 66. Ein Versetzungszeichen über dem ∾ bezieht sich auf die nächsthöhere Stufe des Haupttones, ein Versetzungszeichen unter dem ∾ auf die nächstniedere Stufe.

72.

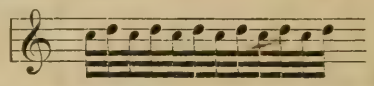


Früher gebrauchte man das aufgerichtete oder umgekehrte Zeichen des Doppelschlags für dessen Umkehrung, das durchstrichene für die Erhöhung der unteren Note.

Triller. — Pralltriller.

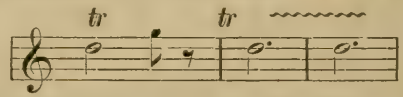
§ 67. § 67. Triller heißt die möglichst schnelle Abwechslung zweier nebeneinanderliegender Stufen.

73.



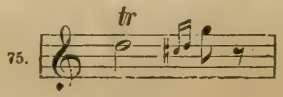
Von diesen heißt die tiefere der Hauptton. Er wird in Form einer gewöhnlichen Note vom Zeitwert des ganzen Trillers geschrieben als Hauptnote. Das Zeichen des Trillers *tr* wird über oder unter die Hauptnote gesetzt, die Dauer der Gültigkeit dieses Zeichens, besonders wenn es sich über mehrere Noten erstreckt, wird durch eine Wellenlinie oder eine gebrochene Linie bezeichnet.

74.

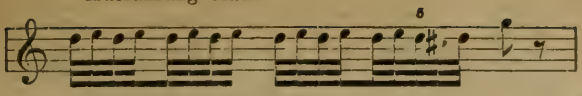


Der Triller beginnt mit dem Hauptton und endet mit dem Nachschlag, der aus der Unterstufe und dem Hauptton besteht und in der Regel der Hauptnote in kleinen Noten nachgesetzt wird.

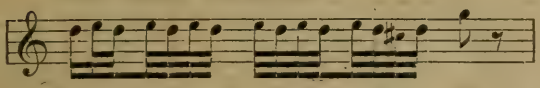
75.



Ausführung etwa: § 67.

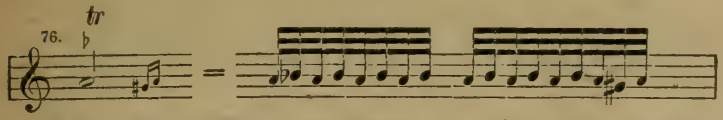


oder leichter darstellbar:

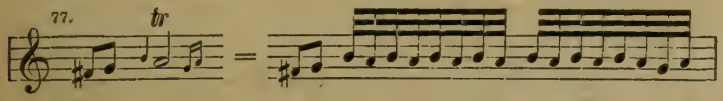


§ 68. Jede einzelne Abwechslung der beiden Töne eines Trillers heißt ein (Triller-) Schlag und wird gewöhnlich vom oberen Ton gezählt. § 68.

Ein Versetzungszeichen über oder unter dem Zeichen *tr* bezieht sich auf die höhere Note des Trillers.

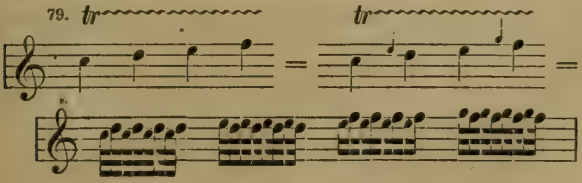


§ 69. Soll ein Triller ausnahmsweise mit der höheren Note beginnen, so wird diese in Form eines undurchstrichenen Vorschlags der Hauptnote vorgesetzt. § 69.

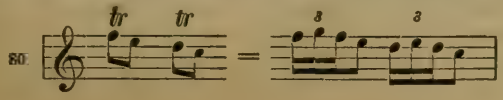


§ 70. Bei unmittelbarer Aufeinanderfolge mehrerer Triller wird der Nachschlag, wenn er nicht angegeben ist, in der Regel nur bei dem letzten Triller gemacht. Die anderen Triller werden in diesem Falle mit dem Hauptton geschlossen. § 70.

§ 71. Folgen mehrere Triller unter einem gemeinschaftlichen Trillerzeichen stufenweise aufeinander als sogenannte Trillerkette, so wird auch in der Ausführung ein stufenweises Ineinanderübergehen derselben bewirkt, und zwar dadurch, daß man abwechselnd den einen Triller mit dem Hauptton, den anderen mit dem höheren Ton beginnt. § 71.



Bei schneller Bewegung und kurzen Noten muß der Triller auf einen oder zwei Schläge beschränkt und mit dem Hauptton geschlossen werden.



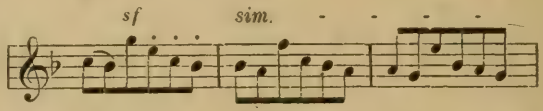
§ 72. § 72. Ein kurzer Vorschlag von zwei Tönen, die gleich dem Haupttone und dessen höherer Stufe sind, heißt Pralltriller und wird durch das Zeichen ∾ angedeutet.

81.

Kurze Triller und Pralltriller unterscheiden sich durch die Betonung, die bei jenen auf den ersten, bei diesen auf den letzten Ton fällt.

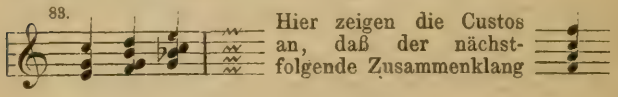
Bei älteren Komponisten, z. B. Seb. Bach, aber auch hin und wieder bei Haydn, Mozart und Beethoven, finden sich Verzierungszeichen, die jetzt durch Noten ersetzt werden und der besonderen Unterweisung beim Studium jener Meister überlassen bleiben.

§ 73. § 73. Simile (abgekürzt sim.) ähnlich, auf gleiche Weise, bedeutet, daß die Stelle, bei welcher es steht, in derselben Weise ausgeführt werden soll, wie eine unmittelbar vorhergehende ähnliche, bei welcher die Ausführung angegeben ist.

82. 

Hier wird durch simile angezeigt, daß die Figuren der beiden folgenden Takte ebenso nüanciert werden sollen, wie die des ersten Taktes, in welchem durch Bogen, *sf* und Punkte die Nüancierung bestimmt ist. Statt simile schreibt man auch segue.

In theoretischen Werken und älteren Notendrucken wird häufig durch den sogenannten Custos ∾ auf die Noten hingewiesen, welche auf ein musikalisches Zitat zunächst folgen oder in zusammenhängenden Werken die folgende Zeile oder Seite beginnen.

83. 

Musikalische Hilfswörter.

§ 74. § 74. ***Aufgabe 23.*** **Die folgenden, der italienischen Sprache angehörigen Wörter und Endungen, welche in Verbindungen aller Art in musikalischen Kompositionen sehr häufig vorkommen, sind nebst ihrer Bedeutung auswendig zu lernen:**

e, ed und
il, lo, la, l' der, die, das (sing.)
i, gli (sprich **lji**), **le** die (plur.)
uno, un, una ein, eine
non nicht
più (spr. **pju**) mehr (Zeichen des Komparativ, **più forte** stärker)
meno weniger
poco wenig
solo allein
tutti alle
unisono im Einklang
con mit, in Verbindung mit dem Artikel: **col, colla, coi, colle** mit dem, der, den
senza ohne
—mente (Adverbialendung)
—issimo (Endung des Superlativ) sehr
poco a poco nach und nach

troppo zu sehr
quasi fast, beinahe
ben gut, gehörig
giusto recht = sehr
assai sehr
molto sehr
sempre immer § 74.
—ino } (Verkleinernde End-
—etto } silben) ein wenig, fast
Maggiore (spr. Maddschore mit weichem sch) Dur
Minore Moll

Anm. Die Worte **Orchester** und **Scherzo** werden Orkester und Skerzo gesprochen.

IV.

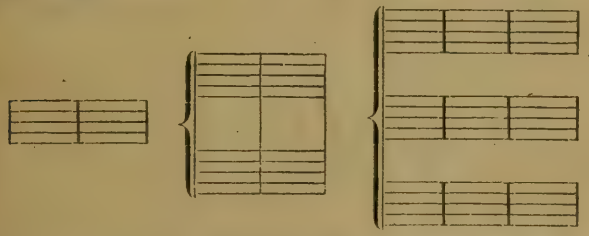
Taktarten.

Takt. Taktstrich. Taktart. Taktvorzeichnung. Taktteil. Taktglied. Auftakt.

§ 75. Jedes Musikstück wird in kleine Abschnitte von gleichem Notenwert geteilt, welche Takte heißen. § 75.

Diese Einteilung wird für das Gehör durch Betonung wahrnehmbar.

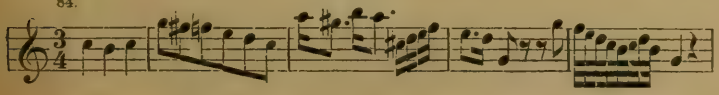
§ 76. In der Notenschrift geschieht diese Einteilung durch einfache Striche, welche am Ende jedes Taktes das System (bei kombinierten Systemen gewöhnlich alle) senkrecht durchschneiden und Taktstriche heißen. § 76



§ 77. Nach der Verschiedenheit des Notenwertes und der Betonung der Takte unterscheidet man verschiedene Taktarten. Taktart ist also die Beschaffenheit des Taktes nach Notenwert und Betonung. § 77.

Die Taktart wird zu Anfang jedes Musikstückes in Form eines Zahlenbruches, jedoch ohne Bruchstrich, vorgezeichnet. Steht z. B. zu Anfang eines Stückes vorgezeichnet: $\frac{3}{4}$, so ist damit angezeigt, daß jeder folgende Takt Noten oder Pausen im Wert von drei Vierteln enthält.

84.



Die Taktvorzeichnung folgt auf die Tonartvorzeichnung, wird aber nicht, wie diese gewöhnlich, auf jeder neuen Zeile oder Seite wiederholt, sondern steht zu Anfang ein für allemal.

§ 78. § 78. Die gleichen Teile des Taktes, deren Zahl und Art die Vorzeichnung angibt, heißen Taktteile. Im Viervierteltakt sind also Viertel Taktteile, nicht etwa Halbe oder Achtel.

§ 79. § 79. Die obere Ziffer der Taktvorzeichnung gibt die Zahl der Taktteile an, fast ausschließlich: 2, 3, 4, 6, 9, 12.

Die untere Ziffer gibt die Notengattung der Taktteile an, z. B. Ganze (Eintel), Halbe, Viertel, Achtel usw., bei weitem am häufigsten Viertel und Achtel.

§ 80. § 80. Die gebräuchlichen Taktarten sind hiernach:

$$\frac{2}{4}\ \frac{2}{2}\ \frac{3}{4}\ \frac{3}{8}\ \frac{4}{4}\ \frac{4}{2}\ \frac{6}{4}\ \frac{6}{8}\ \frac{9}{4}\ \frac{9}{8}\ \frac{12}{8}\ \frac{12}{16}$$

Statt des Zahlenbruches $\frac{4}{4}$ bedient man sich des Zeichens ,

statt der Zahlenbrüche $\frac{2}{2}\ \frac{2}{1}\ \frac{4}{2}$ des Zeichens .

Die drei letzteren Taktarten werden **alla-breve-Takt** genannt, eine Bezeichnung, welche eigentlich nur dem $\frac{2}{1}$ und $\frac{4}{2}$ Takt zukommt, da diese Takte den Wert einer Brevis (𝅜 § 13) haben. In der neueren Musik hat aber die Bezeichnung **alla breve** die Bedeutung einer Vorschrift, halbe Noten zu zählen oder zu taktieren, angenommen, und wird daher sogar beim $\frac{3}{2}$ Takt gelegentlich, wiewohl falsch, gebraucht. Genannt wird auch der $\frac{2}{2}$ Takt gewöhnlich Viervierteltakt, zuweilen mit dem Zusatz: alla breve.

§ 81. § 81. Die Taktarten mit einer geraden Zahl von Taktteilen (2, 4, 6, 12) heißen zweiteilig oder gerade.

Die Taktarten mit einer ungeraden Zahl von Taktteilen (3, 9) heißen dreiteilig oder ungerade.

§ 82. § 82. Die Taktarten mit einer einfachen Zahl von Taktteilen (2, 3) heißen einfach.

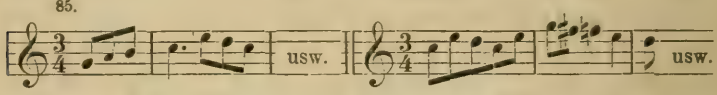
Die Taktarten mit einer zusammengesetzten Zahl von Taktteilen ($4 = 2 \times 2$, $6 = 2 \times 3$, $9 = 3 \times 3$) heißen zusammengesetzt.

Die Taktarten mit einer doppelt zusammengesetzten Zahl von Taktteilen ($12 = 2 \times 2 \times 3$) heißen doppelt zusammengesetzt.

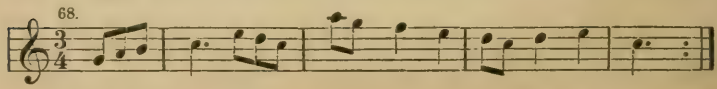
§ 83. § 83. Regelmäßig betonte Taktteile heißen gut, regelmäßig nicht betonte schlecht.

§ 84. § 84. Die gleichen Teile der Taktteile heißen Taktglieder. Im Viervierteltakt sind z. B. Achtel und Sechzehntel Taktglieder.

§ 85. § 85. Der unvollständige Takt, den man häufig zu Anfang eines Musikstückes findet, heißt Auftakt.



Der Auftakt muß sich mit dem Schlußtakt zu einem vollen Takt ergänzen, wenn eine Wiederholung stattfindet.



Innere Gliederung.

Taktgewicht, Akzent.

§ 86. Von musikalischer Bedeutung ist nur die Zahl der Takt- § 86.
teile, die Wahl der Notengattung hängt von der Deutlichkeit der Schreibart ab. Daher unterscheiden sich

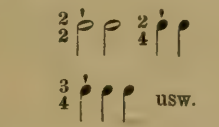
$\frac{2}{4}\ \frac{2}{2}$ und alle Taktarten mit 2 Taktteilen,
$\frac{3}{4}\ \frac{3}{8}\ \frac{3}{2}$ und alle Taktarten mit 3 Taktteilen,
$\frac{4}{4}\ \frac{4}{2}$ und alle Taktarten mit 4 Taktteilen,
$\frac{6}{4}\ \frac{6}{8}$ und alle Taktarten mit 6 Taktteilen,
usw.

nur durch die Schreibweise, für das Gehör und die musikalische Auffassung aber gar nicht.

Dagegen unterscheiden sich die Taktarten von gleichem Notenwert aber verschiedener Zahl der Taktteile (z. B. $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}, \frac{12}{8}$ und $\frac{6}{4}$) durch die Betonung.

Die Betonungsverhältnisse der Taktteile werden zusammenbegriffen unter dem Namen: Taktgewicht, Akzent.

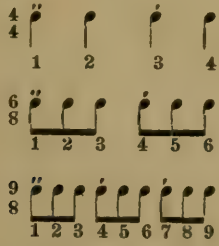
§ 87. Einfache Taktarten haben nur einen Akzent, nämlich § 87.
auf dem ersten Taktteil.



usw.

Zusammengesetzte Taktarten bestehen aus zwei oder drei einfachen und haben außer den Akzenten dieser noch den höheren Akzent auf dem ersten Taktteil, also zweierlei Akzent.

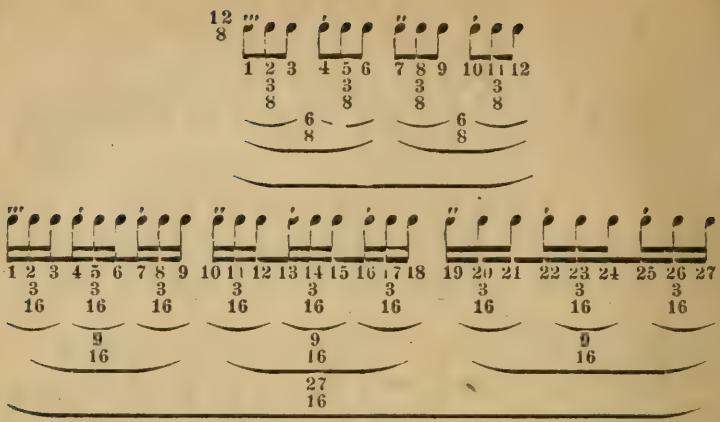
Die eingeschlossenen einfachen Taktarten bilden die Unterabteilungen der zusammengesetzten. $\frac{9}{8}$-Takt besteht z. B. aus drei Unterabteilungen von je 3 Achteln, oder aus 3 Dreiachteltakten.



Doppeltzusammengesetzte Taktarten bestehen aus zwei oder drei zusammengesetzten und haben außer den zweierlei Akzenten dieser noch den höheren Akzent auf dem ersten Taktteil, also dreierlei Akzent.

Die eingeschlossenen einfachen und zusammengesetzten Taktarten bilden die Unterabteilungen der doppeltzusammengesetzten.

§ 87.



Zusammengesetztere Taktarten werden höhere, weniger zusammengesetzte niedere genannt.

Man sieht, daß die geraden Zahlen der Taktteile gerade geteilt werden, auch wenn sie eine ungerade Einteilung zulassen würden: 6 ist immer 2×3, 12 ist immer 2×6. Daher muß auch $18 = 2 \times 9$ sein, $24 = 2 \times 12$.

Zuweilen findet sich doppelte Taktvorzeichnung. In diesem Fall dient die zusammengesetztere nur zur Angabe der Einteilung der einfacheren Haupttaktart. So im Präludium G-dur in Bachs „Wohltemp. Klavier“, wo die oben vorgezeichneten $\frac{24}{16}$ die Einteilung des unten vorgezeichneten Viervierteltaktes in $4 \times 2 \times 3$ Sechzehnteltriolen bedeuten. Ebenso bedeuten die $\frac{18}{16}$ in einer der „30 Variationen“ desselben Komponisten die Einteilung des daneben vorgezeichneten $\frac{3}{4}$ Taktes in $3 \times 2 \times 3$ Sechzehntel. Als eigentliche Taktart wäre hier $\frac{18}{16}$ falsch gebraucht, denn 18 müßte als gerade Taktart in 2×9, d. i. $2 \times 3 \times 3$ geteilt werden.

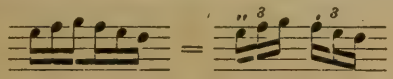
§ 88. § 88. Tabelle der gebräuchlichsten Taktarten.

	Gerade (zweiteilig).	Ungerade (dreiteilig).
Einfach:	$\frac{2}{4}$ $\frac{2}{2}$	$\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$
Zusammengesetzt:	(2×2) $\mathbf{C}$ (2×3) $\frac{6}{8}$	(3×3) $\frac{9}{8}$
Doppeltzusammengesetzt: (2×[2×3])	$\frac{12}{8}$	

Diese Tabelle ist aus dem Gedächtnis schriftlich herzustellen und durch lautes Zählen mit Hervorhebung der guten Taktteile einzuprägen.

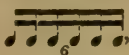
§ 89. Wie der Takt in Taktteile, wird der Taktteil in Taktglieder geteilt. Es ist Aufgabe der Notenschrift, durch richtige Wahl der Notengattung des Taktteiles und angemessenen Gebrauch ihrer Trennungs- und Verbindungsmittel die Gliederung der Takte und Taktteile vollkommen deutlich zu machen. § 89.

Soll z. B. ein Viertel als Taktteil in 2 Gruppen von je 3 Tönen zerfallen, so schreibt man und betont durch untergeordnete Akzente:

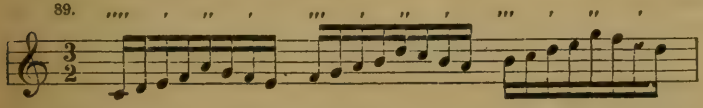
87. 

Soll dagegen das Viertel in 3 Gruppen von je 2 Tönen zerfallen, so schreibt und betont man:

88.

Doch werden beide Fälle als Sextole (§ 17) ohne weiteres Unterscheidungszeichen geschrieben  , wo die richtige Einteilung als Doppeltriole oder eigentliche Sextole sich aus dem Zusammenhange von selbst ergibt.

Als ein ferneres Beispiel solcher fortgesetzten Einteilung mögen die folgenden vierundzwanzig Sechzehntel im $\frac{3}{2}$-Takt dienen.

89. 

Aufgabe 24. **1) Welche Taktteile in den gebräuchlichen Taktarten (§ 88) sind gut, welche schlecht?**

1) Akzentuiere:

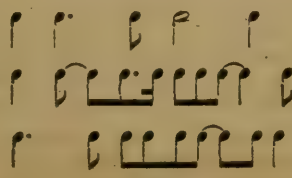
12 gegebene Achtel als $\frac{3}{2}$-Takt, als $\frac{6}{4}$-Takt, als $\frac{12}{8}$-Takt,

6 gegebene Achtel als $\frac{3}{4}$-Takt, als $\frac{6}{8}$-Takt u. dergl. mehr,

24 Sechzehntel als $\frac{12}{8}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$ endlich als $\mathbf{C}$ in Triolen.

Diese Aufgabe ist schriftlich und mit starker Hervorhebung der Akzente am Instrument, sowie laut zählend zu lösen.

3) Bestimme die Taktarten folgender Takte von gleichem Notenwert:



u. a. m.

Relativ gute und schlechte Taktteile. — Taktzeit. — Synkope. — Rhythmus. — Pausen. — Seltene Taktarten.

§ 90. § 90. Relativ gut ist jeder Taktteil und jedes Taktglied im Vergleich mit einem andern, welches weniger betont wird, z. B. im $\frac{3}{4}$-Takt das dritte Achtel im Verhältnis zum vierten.

1 2 3 4 5 6

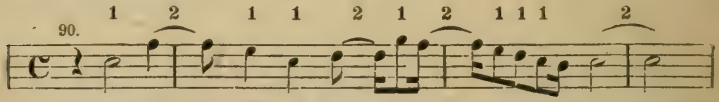
Relativ schlecht ist jeder Taktteil und jedes Taktglied im Vergleich mit einem anderen, welches mehr betont wird, z. B. im $\frac{3}{4}$-Takt das vierte Achtel im Verhältnis zum dritten.

In obigem Notenbeispiele im $\frac{3}{2}$-Takt (No. 89) sind relativ gut die einfach akzentuierten Sechzehntel, nämlich im Vergleich mit den gar nicht akzentuierten usw. Relativ schlecht sind ebenda die dreifach akzentuierten Sechzentel, nämlich im Vergleich mit dem vierfach akzentuierten ersten Sechzehntel, während dieselben gut sind im Verhältnis zu den doppelt und einfach akzentuierten.

Ebenso verhalten sich die Unterabteilungen der Takte (§ 87) untereinander. Relativ gut sind die mit einem höheren Akzent beginnenden Unterabteilungen gegen die mit einem geringeren beginnenden, z. B. im Viervierteltakt, Sechsachtel- und Zwölfachteltakt die erste Hälfte gegen die zweite, im Neunachteltakt das erste Drittel gegen die beiden folgenden. Relativ schlecht sind die mit einem geringeren Akzent beginnenden Unterabteilungen gegen die mit einem höheren beginnenden, z. B. im Zwölfachteltakt die vierte Unterabteilung von drei Achteln gegen die dritte.

Taktteile, Taktglieder und Unterabteilungen werden unter dem allgemeinen Begriff: Taktzeit zusammengefaßt. Im $\frac{4}{4}$-Takt z. B. sind Viertel (als Taktteile), Achtel (als Taktglieder) und Halbe (als Unterabteilungen) Taktzeiten.

§ 91. § 91. Töne, die auf (relativ) schlechten Taktzeiten beginnen und über (relativ) gute ausgehalten werden, heißen Synkopen. (Schlecht — gut ist Synkope.)



Alle hier mit 1 und 2 bezeichneten Töne sind Synkopen, die unter 1 in Form einer einzigen Note geschrieben, die unter 2 durch verbundene Noten dargestellt. (Ist in jedem einzelnen Falle zu beweisen.)

§ 92. § 92. Rhythmus ist die Verbindung von Tonlängen (Notengattungen). Synkopiert heißt jeder Rhythmus, der die schlechten Taktteile betont, wenn auch nicht durch synkopierte Noten. (Bei ungerader Einteilung ist die Verbindung der schlechten Taktteile keine Synkope, aber sie synkopiert den Rhythmus durch die Tonlänge.)

§ 93. Kleinere Pausen werden zu einer größeren zusammengezogen, wenn sie einen Takt oder eine Taktzeit bilden.

§ 93.

Also falsch $\frac{2}{4}$ 𝄽 𝄽 richtig $\frac{2}{4}$ 𝄼 (§ 19.)

falsch 𝄵 𝅗𝅥 𝄽 𝄽 richtig 𝄵 𝅗𝅥 𝄼

falsch $\frac{12}{8}$ 𝄽 𝅘𝅥𝅯 𝄽 𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥. richtig $\frac{12}{8}$ 𝄼 𝅗𝅥.

falsch $\frac{2}{4}$ 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 richtig $\frac{2}{4}$ 𝅘𝅥 𝄽

falsch $\frac{2}{4}$ 𝅘𝅥. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 richtig $\frac{2}{4}$ 𝅘𝅥. 𝅘𝅥𝅯

Die punktierte halbe Pause wird nur gebraucht, wenn sie zugleich Taktzeit (Unterabteilung des Taktes) ist, z. B.:

$\frac{21}{8}$ 𝄼 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝄼 | $\frac{6}{4}$ 𝄼 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝄼 | $\frac{9}{4}$ 𝄼 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝄼 𝅗𝅥. |

Die Taktzeit von drei Achteln wird regelmäßig durch 𝄽 𝅘𝅥𝅯, nicht durch 𝄽 𝅘𝅥𝅯, die Taktzeit von drei Sechzehnteln aber durch 𝅘𝅥𝅯 pausiert.

Also regelmäßig $\frac{6}{8}$ 𝄽 𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥. | 𝄽 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 | 𝄽 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅰 |

$\frac{9}{8}$ 𝄽 𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥. 𝄽 𝅘𝅥𝅯 | 𝄽 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅯 |

$\frac{12}{8}$ 𝄼 𝄽 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅰 | $\frac{12}{16}$ 𝅘𝅥𝅰. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 |

Als falsch verboten sind die Zusammenziehungen der Pausen von schlechter mit guter und schlechter mit schlechter Taktzeit. (Schlecht — gut, schlecht — schlecht verboten.)

Also falsch $\frac{2}{4}$ 𝅘𝅥. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥 richtig $\frac{2}{4}$ 𝅘𝅥. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥

falsch $\frac{2}{4}$ 𝅘𝅥 𝄽 𝅘𝅥 richtig $\frac{2}{4}$ 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥

falsch $\frac{3}{4}$ 𝅘𝅥 𝄼 richtig $\frac{3}{4}$ 𝅘𝅥 𝄽 𝄽

falsch $\frac{3}{8}$ 𝅘𝅥 𝄽 richtig $\frac{3}{8}$ 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯

falsch $\frac{6}{8}$ 𝅘𝅥 𝄽 𝅘𝅥 𝄽 richtig $\frac{6}{8}$ 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

Pausen, die nicht einen Takt oder eine Taktzeit bilden, werden nicht zusammengezogen.

Also falsch $\frac{6}{4}$ 𝄼 𝅗𝅥 𝅗𝅥 richtig $\frac{6}{4}$ 𝄼 𝄽 𝅗𝅥 𝅗𝅥

denn $\frac{4}{4}$ ist nicht Unterabteilung von $\frac{6}{4}$

falsch $\frac{3}{4}$ 𝄼 𝅗𝅥 richtig $\frac{3}{4}$ 𝄽 𝄽 𝅗𝅥

denn $\frac{2}{4}$ ist nicht Unterabteilung von $\frac{3}{4}$

falsch $\frac{3}{8}$ 𝄽 𝅘𝅥 richtig $\frac{3}{8}$ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥

falsch $\frac{6}{4}$ 𝄼 𝅗𝅥 𝄼 𝅗𝅥 richtig $\frac{6}{4}$ 𝄽 𝄽 𝅗𝅥 𝄽 𝄽 𝅗𝅥

falsch $\frac{2}{4}$ 𝄽. 𝅘𝅥 richtig $\frac{2}{4}$ 𝄽 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥

falsch 𝄵 𝄼 𝅗𝅥 richtig 𝄵 𝄼 𝄽 𝅗𝅥

ausnahmsweise $\frac{6}{8}$ 𝄽 𝅘𝅥 𝄽 𝅘𝅥 regelmäßig 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥

Wo aber die Häufung von Pausen ein unklares Bild geben würde,

§ 93. sind Zusammenziehungen guter und schlechter Taktzeichen auch zu punktierten Pausen üblich.

Gut $\frac{6}{8}$ schlecht $\frac{6}{8}$ Beethoven:

Gut $\frac{6}{8}$ schlecht $\frac{6}{8}$

Gut $\frac{9}{8}$ weniger gut $\frac{9}{8}$

Gut $\frac{12}{8}$ schlecht $\frac{12}{8}$

Jeder der angeführten Fälle ist zu begründen.

Aufgabe 25. **Bilde in $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$-Takt zahlreiche Takte in verschiedenen Notengattungen, z. B:**

$\frac{2}{4}$ usw.

$\frac{3}{4}$ usw.

$\frac{6}{8}$ usw.

Es empfiehlt sich, diese wichtige Aufgabe erst von einer bis zu acht Noten im Takte mit Ausschluß von Pausen, Triolen und kleineren Werten als Sechzehntel zu lösen; dann eine kleinere Anzahl von Takten mit Pausen, endlich einige Takte mit ausdrücklich beabsichtigten Synkopen zu bilden.

Jeder Takt muß möglichst so geschrieben werden, daß man seine Taktart auch ohne Vorzeichnung erkennt. Dazu dient Sonderung der Unterabteilungen des Taktes (§ 87) und der Taktteile durch den richtigen Gebrauch der Punkte und Balken, welche das demselben Taktteil oder derselben Unterabteilung Angehörige verbinden, was nicht dazu gehört, ausschließen. Die kleineren Balken einzelner Noten, § 12, haben die Richtung nach der punktierten Note, mit der sie sich zu einer höheren Notengattung ergänzen, oder der nicht punktierten, zu deren Taktzeit sie gehören.

weil weil $\frac{6}{16}$ weil

So vermeidet man im $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$-Takt den Gebrauch nicht punktierter halber Noten, um die Grenzen der Unterabteilungen nicht zu verwischen.

91. nicht

nicht

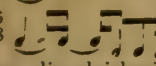
Des Bindebogens gleicher Tonhöhen, § 14, bedient man sich nicht für vollen Takt oder Taktzeit, auch nicht bei einfacher Synkopierung.

Falsch $\frac{6}{8}$ richtig

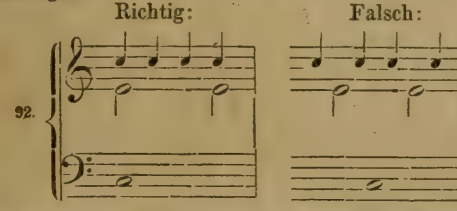
Falsch $\mathbf{C}$ richtig

Nicht üblich $\mathbf{C}$ weil einfache Synkope:

Richtig $\frac{6}{8}$ weil die zweite Taktzeit (Unterabteilung) geteilt ist. § 93.

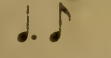
Richtig $\frac{6}{8}$  weil zweiteilig und kompliziert synkopiert.

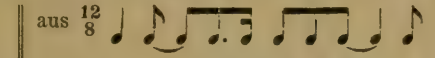
Noten, die gleichzeitig erklingen, schreibt man untereinander und zwar, wenn sie von verschiedenem Wert sind, genau da, wo sie zusammenklingen.

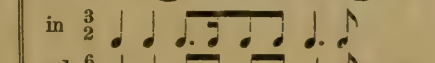
92. 

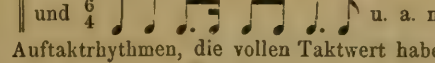
Für leicht fassende Schüler ergeben sich hier noch zwei ersprießliche Nebenaufgaben.

1) Übertragung von Tonlängen aus einer Taktart in eine andere von gleichem Notenwert, z. B. aus $\frac{3}{4}$ in $\frac{6}{8}$, aus $\frac{12}{8}$ in $\frac{3}{2}$ und $\frac{6}{4}$. Hier bleiben die Tonlängen dieselben, werden aber den Bedingungen der verschiedenen Taktarten gemäß verschieden geschrieben.

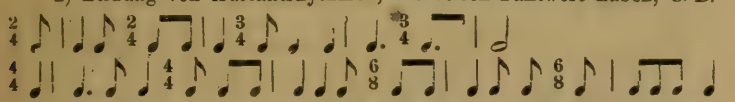
Aus $\frac{3}{4}$  in

aus $\frac{12}{8}$ 

in $\frac{3}{2}$ 

und $\frac{6}{4}$  u. a. m.

2) Bildung von Auftaktrhythmen, die vollen Taktwert haben, z. B.



Diese Übung ist wichtig, weil das musikalische Ohr die Takte nicht von Taktstrich zu Taktstrich, sondern von Anfang bis zum vollendeten Notenwert zählt. Daher die Vorschrift § 85. (Vgl. des Verf. „Musikalische Formenlehre". II. Auflage. Berlin, Carl Habel. S. 3.)

§ 94. Ausnahmsweise finden sich in musikalischen Kompositionen 5- und 7-teilige Taktarten, z. B. $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{7}{8}$. Sie sind in der Regel als zweiteilige Taktarten zu akzentuieren. § 94.

$\frac{5}{8}$ oder $\frac{7}{8}$ oder

Bei dergleichen seltenen und höchst schwierigen Taktarten geben die Komponisten die innere Gliederung durch die Notenschrift deutlich an. Die populärsten Beispiele der fünfteiligen Taktart sind das Volkslied „Prinz Eugen" und die Tenorarie in der Oper „die weiße Dame" Akt II., Szene IV.

Verbindung wirklich verschiedener Taktarten beruht auf Gleichheit ihrer oberen Einteilung, z. B. die Verbindung von $\frac{6}{4}$ und $\frac{12}{8}$-Takt auf ihrer gemeinschaftlichen Zweiteilung. (Chopin, F-moll-Etüde.) Die äußerst seltene Verbindung verschiedener einfacher Taktarten ermöglicht sich dadurch, daß die Taktstriche derselben

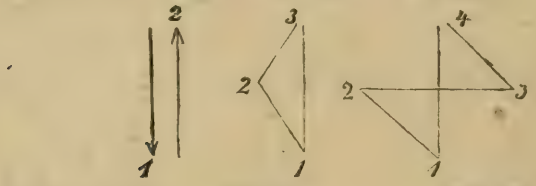
§ 94. in bestimmten Zeiträumen zusammenfallen. (Mozart, Don Juan, Ballszene.)

§ 95. § 95. Die Ausführung musikalischer Kompositionen wird geregelt durch lautes oder leises Zählen (ersteres bei Anfängern, letzteres von seiten der Mitwirkenden bei gemeinschaftlichen Aufführungen) und durch sichtbares Hervorheben der Taktteile mit Hilfe eines Taktstockes (Taktschlagen) von seiten des Dirigenten einer gemeinschaftlichen Aufführung. In der Regel werden die Taktteile gezählt, im C vier, im ¢ zwei, im $\frac{12}{8}$-Takt zwölf. Bei sehr langsamer Bewegung zählt man Taktglieder, z. B. im $\frac{3}{4}$-Takt statt 3 Viertel lieber 6 Achtel, wobei die nachschlagenden Taktglieder durch „und" markiert werden. Bei sehr schneller Bewegung zählt man nur die guten Takteile, z. B. im $\frac{12}{8}$-Takt ($4\times\frac{3}{8}$ vergl. § 83) vier statt zwölf.

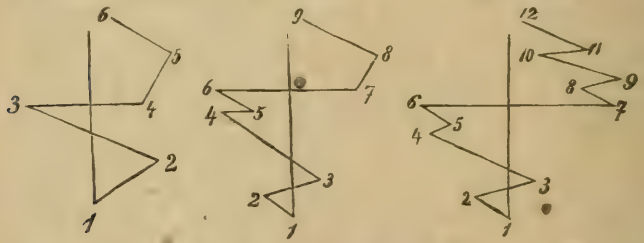
Die Grundlinien der Bewegung des Taktstockes bei den gebräuchlichsten Taktarten sind folgende:

93.

Taktart zu 2 Schlägen. 3 Schläge. 4 Schläge.



6 Schläge (2teilig.) 9 Schläge. 12 Schläge.



Die Hauptregel ist, daß der erste Schlag nach unten, der letzte nach oben, die anderen möglichst seitwärts gerichtet sind.

Wird die Zahl der Taktschläge vermehrt, so muß die ursprüngliche Figur möglichst eingehalten werden.

V.

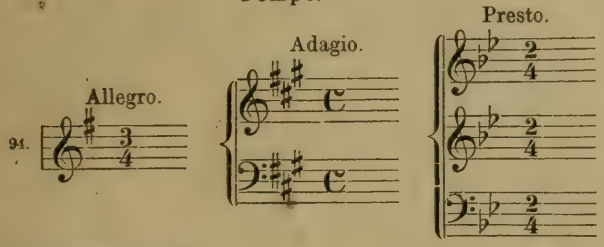
Tempo.

§ 96. § 96. Da die Notengattungen nur die relative Dauer der Töne bezeichnen (§ 10, 86), ist durch die Taktvorzeichnung über den Grad der Schnelligkeit oder Langsamkeit eines Tonstückes nichts bestimmt. Die Feststellung desselben bedarf vielmehr noch einer besonderen Vorzeichnung.

Der Grad der Schnelligkeit oder Langsamkeit der Bewegung in einem Tonstück heißt Tempo, Zeitmaß. Das Tempo wird durch ein Wort bezeichnet, welches in der Regel der italienischen Sprache angehört. Bei den deutschen Komponisten ist jedoch der früher seltene Gebrauch der deutschen Sprache im Zunehmen.

Die gesamte Vorzeichnung eines Musikstückes besteht demnach § 96.
aus vier Teilen, nämlich:

Schlüssel,
Tonart,
Taktart,
Tempo.



Die Haupttempi sind:

Presto.	**Allegro.**	**Andante.*)**	**Adagio.**
Eilig.	Schnell.	Mäßig langsam.	Langsam.

Noch schnellere Tempi als Presto sind:

Prestissimo.	**Prestissimo possibile.**
(§ 74.)	Möglichst eilig.

Dem Adagio teils entsprechende, teils noch langsamere Tempi sind:

Lento.	**Larghetto.**	**Largo.**	**Lentissimo.**	**Adagissimo.**
Langsam.	Etwas breit.	Breit.	(§ 74.)	(§ 74.)

Zwischengrade zwischen Presto und Allegro sind:

Quasi Presto. Presto non troppo. Allegro assai. Allegro molto. (§ 74.)

Zwischen Allegro und Andante:

Allegro moderato.	**Allegretto.**	**Andantino.**	**Andante con moto.**
Mäßig schnell.	Ebenso, aber etwas langsamer als Allegro moderato.	Ebenso, aber langsamer als Allegretto.	In mäßiger Bewegung.

Zwischen Andante und Adagio:

Adagietto.	**Andante sostenuto.**	**Adagio non troppo.**
(§ 74.)	Mäßig langsam, aber gehalten.	(§ 74.)

Tempo giusto bedeutet ebensoviel wie **Allegro giusto**: recht lebhaft.

Angaben wie: **Metr. Mälz.** ♩ = 124 u. dergl., welche häufig der Tempobezeichnung beigegeben sind, beziehen sich auf den Metronom, ein von Mälzl konstruiertes Instrument, welches den Takt hörbar angibt und dadurch das Tempo absolut feststellt. Man stellt das Instrument nach der angegebenen Zahl und rechnet jeden Schlag desselben auf eine Note der angegebenen Gattung.

Neuerdings ist der Versuch gemacht worden, zwischen den absoluten, aber als starr bemängelten Tempoangaben des Metronoms und der unbestimmten des bloßen Wertes dadurch die rechte Mitte zu gewinnen, daß man Tempo und Notengattung vorschreibt, z. B. **Allegretto** ♪ heißt „ziemlich schnell, zähle Achtel"; das Tempo: Allegretto ♩ („ziemlich schnell, zähle Dreiachtel") wäre demnach dreimal so schnell.

*) Eigentlich „gehend" im Gegensatz zu „laufend".

VI.

Vortrag.

§ 97. § 97. Der Vortrag von Musikstücken wird durch gewisse Zeichen und Wörter geregelt, die unter dem Namen Vortragszeichen zusammenbegriffen werden. Die Vortragszeichen beziehen sich auf

a) den Grad der Schallkraft (dynamische Zeichen),
b) die Modifikation des Taktes und Tempos (metrische und rhythmische Zeichen),
c) die Spielmanier,
d) den Ausdruck im allgemeinen.

a) Schallkraft.

§ 98. § 98. **p** (**piano**) *leise*, **pp** (**pianissimo**) *sehr leise*, **ppp** *so leise wie möglich*, **mp** *halbleise*.

f (**forte**) *stark*, **ff** (**fortissimo**) *sehr stark*, **fff** *so stark wie möglich*, **pf** (**più forte, poco forte**) [§ 74] veraltet, **mf** (**mezzo forte**) *halb stark*, **sf, sfz, fz** (**sforzato**) (bei einem einzelnen Ton oder Zusammenklang) durch stärkere Betonung *hervorheben*, **sff** *sehr stark hervorheben*, **sfp** *stark angeben und sofort leise werden lassen*, **marcato** (bei einzelnen Noten: — geringster, > höherer, ∧ [**marcatissimo**] höchster Grad) *hervorzuheben* u. a.

crescendo (sprich **creschendo**), **cresc., cr.**, <, *stärker werden*, **decrescendo, decresc., decr.**, >, *schwächer werden*, **diminuendo, dim.**, *schwächer werden*, **rinforzato**, *erstarkend, Kraft gewinnend*, hat dieselbe Bedeutung für ganze Stellen, die **sfz** für einzelne Töne hat, u. a.

b) Modifikation des Taktes und Tempos.

§ 99. § 99. **Recitativo**, *nach Art des Erzählens*, außer Takt und Tempo, gleichsam deklamierend, **ad libitum, a piacere**, *in beliebigem Zeitmaß* vorzutragen, **a capriccio**, *nach Laune*, **tempo rubato**, *in beliebig wechselndem Zeitmaß*.

Accelerando, *schneller werdend*, **stretto**, *immer eiliger werdend* (**Stretta**, ein Satz, dessen Tempo immer beschleunigt wird), **ritardando, rallentando**, *langsamer werdend*, u. a.

Soll die Geltung solcher Vortragszeichen wieder aufgehoben werden und das vorgezeichnete Tempo wieder eintreten, so setzt man: **a tempo, in tempo, tempo primo**, *im (vorgeschriebenen, ersten) Zeitmaß*.

Soweit es der Raum gestattet, setzt man die dynamischen Zeichen **unter**, die metrischen **über** das Notensystem.

c) Spielmanier.

§ 100. § 100. Den Hauptgegensatz der Spielmanier, der bei allen musikalischen Organen zur Anwendung kommt, bilden das „**staccato**“ und „**legato**“.

Staccato, *abgestoßen*, heißt die Vortragsweise, welche die Töne so kurz angibt, daß sie durch ganz kleine Pausen von unbestimmter Länge getrennt werden. Die Grade des **staccato** vom geringsten bis zum stärksten werden bezeichnet durch.

⌒ über ⋯ unter den Noten. § 100.
⋯ über oder unter den Noten.
'''' über, '''' unter den Noten.

Legato, *gebunden*, heißt die Vortragsweise, welche auch die geringste Pause zwischen zwei aufeinanderfolgenden Noten vermeidet. Das Zeichen des Legato ist ein Bogen ⌒ über oder ‿ unter den verbundenen Noten.

Von den durch einen Bogen verbundenen Noten ist die erste in der Regel ein wenig hervorzuheben, die letzte ein wenig abzusetzen. Dies geschieht besonders bei Gruppen von wenigen Noten geringen Wertes.

Der Punkt zu Anfang einer größeren Tonlänge bedeutet hörbares Absetzen derselben von der vorhergehenden. ·𝅝 | 𝅝 | ·𝅝 | 𝅝 (Mozart, *C*-dur-Symphonie, Finale).

Andere Vortragsweisen gehören der besonderen Technik der Instrumente an.

d) Ausdruck.

§ 101. Um den Vortragenden das Verständnis zu erleichtern, geben die Komponisten ganzen Stücken oder einzelnen Stellen wörtliche Bezeichnungen, welche sich auf den Ausdruck beziehen, z. B.: § 101.

dolce, *sanft*, **dolcissimo**, *sehr sanft*, **dolente**, *klagend*, **vivace**, *lebhaft*, **con fuoco**, *feurig*, **con furia**, **furioso**, *wild*, **energico**, *energisch*, **amabile**, **con amabilità**, *liebenswürdig*, **grazioso**, *anmutig*, **appassionato**, *leidenschaftlich*, **maestoso**, *majestätisch*, — und viele andere.

Anmerkung. Die Ergänzung der Abschnitte V und VI bleibt der praktischen Unterweisung und dem Gebrauche musikalischer oder besser italienischer Wörterbücher überlassen.

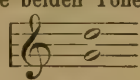
VII.

Lehre von den Intervallen.

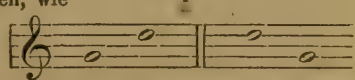
Die acht Hauptintervalle.

§ 102. Der Abstand zweier Töne voneinander heißt Intervall. Die beiden Töne, welche in bezug auf ihren Abstand voneinander betrachtet werden, heißen ebenfalls Intervall. Letztere Bedeutung, wiewohl übertragen, ist in der Praxis die vorherrschende. § 102.

Es ist gleichgültig, ob die beiden Töne gleichzeitig erklingen, wie

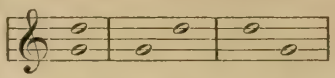
95. 

oder einander folgen, wie

96. 

Bei der Feststellung des Abstandes wird die Folge der Stammtöne zugrunde gelegt. Der eine Ton wird als erster betrachtet,

§ 102. und von ihm aus wird durch die Stammtöne bis zum anderen gezählt. Vorzeichen werden nicht berücksichtigt. Ist z. B.

97. 

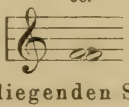
gegeben, so zählt man die Stammtöne vom tieferen bis zum höheren Ton: **g** ist der erste, **a** der zweite, **h** der dritte, **c** der vierte, **d** also der fünfte Ton. Die gefundene Stufenzahl der Stammtöne gibt dem Intervall den Namen. Das Intervall unseres Beispiels heißt nach der gefundenen fünften Stufe: Quinte.

Gelesen und bestimmt werden alle Intervalle gleichzeitig erklingender Töne, wie auch später die Akkorde, von unten nach oben.

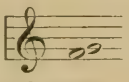
Das Intervall

von zwei Tönen derselben Stufe heißt

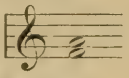
98.

Prime  1 (schriftliche Abkürzung)

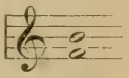
von zwei nebeneinanderliegenden Stammstufen heißt

Sekunde  2

der ersten und dritten Stufe heißt

Terz  3

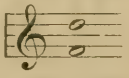
der ersten und vierten Stufe heißt

Quarte  4

der ersten und fünften Stufe heißt

Quinte 5

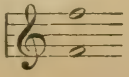
der ersten und sechsten Stufe heißt

Sexte  6

der ersten und siebenten Stufe heißt

Septime 7

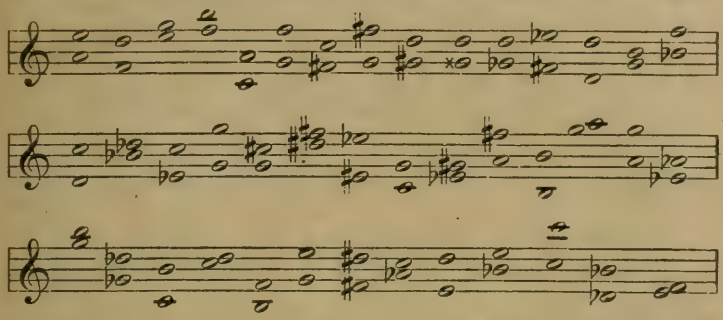
der ersten und achten Stufe heißt

Oktave  8

Aufgabe 26. **Folgende Intervalle sind hiernach zu benennen:** § 102.

NB. In diesem und allen folgenden Übungsbeispielen ohne Taktstriche gelten die Versetzungszeichen nur für diejenigen Noten, vor denen sie stehen. (Vgl. § 30, Aufg. 6.)

Versetzungszeichen stehen hier nur, um daran zu erinnern, daß sie bei der allgemeinen Bestimmung der Intervalle keine Berücksichtigung finden.



§ 103. Zu einem gegebenen Ton eines Intervalles den andern zu finden. § 103.

Man zählt von dem Stammton des gegebenen Tones die dem verlangten Intervall entsprechende Stufenzahl ab. Die gefundene Stufe, sowie jede ihrer möglichen Erhöhungen oder Erniedrigungen, ist der verlangte Ton.

Beispiel. Wie heißt die Sexte von ***es?*** Der Stammton von ***es*** ist ***e***. Von diesem, als erstem, zählt man bis zur sechsten Stufe aufwärts: ***e f g a h c,***
1 2 3 4 5 6

und erhält ***c***. Aber auch ***cis, ces, doppelcis, doppelces*** bilden die verlangte Sexte, weil Erhöhungen und Erniedrigungen auf diese allgemeinen Bezeichnungen der Intervalle keinen Einfluß haben.

Sollen Intervalle abwärts gebildet werden, so ist diese Bestimmung in die Frage aufzunehmen, z. B.: Wie heißt die Quinte abwärts von ***c?*** Antwort ***f***. Wo diese Bestimmung fehlt, ist immer „aufwärts" gemeint. Statt auf- und abwärts findet man auch „Ober" und „Unter", mit dem Intervallnamen verbunden, z. B.: Oberquinte, Unterquarte.

Wie heißt die Terz abwärts von ***a?*** Zähle abwärts: ***a g f.***
Antwort: ***f*** oder ***fis, fes*** usw. 1 2 3

Die Abwärtsbildung der Intervalle ist in der Praxis, besonders für das Singen vom Blatt, von Wichtigkeit.

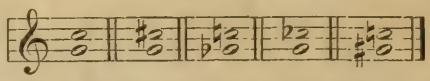
Aufgabe 27. **Ähnliche Fragen sind vorzulegen und zu beantworten bis zu völliger Geläufigkeit.**

Vergrößerung und Verkleinerung der Intervalle.

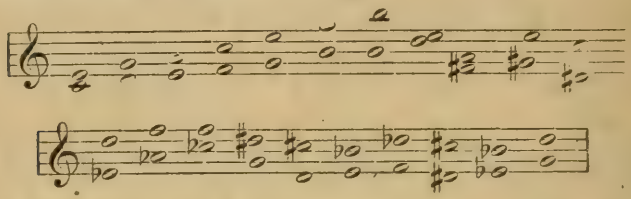
§ 104. Ein Intervall wird größer, wenn der höhere Ton erhöht oder der tiefere erniedrigt wird. § 104.

§ 104. Ein Intervall wird kleiner, wenn der höhere Ton erniedrigt oder der tiefere erhöht wird. (Man beachte hier § 32.)

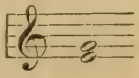
Beispiel. Eine Quarte, ihre Vergrößerungen und Verkleinerungen um einen halben Ton:

99. 

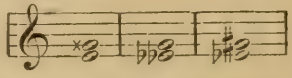
Aufgabe 28. **Folgende Intervalle sind auf beide Arten um einen halben Ton 1) zu vergrößern, 2) zu verkleinern.** (Auch schriftlich und am Instrument.)



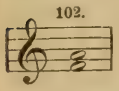
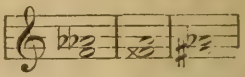
Soll man ein Intervall um einen ganzen Ton vergrößern, so kann man außer der Erhöhung des höheren oder Erniedrigung des tieferen Tones um einen ganzen Ton auch das Verfahren anwenden, den höheren Ton um einen halben Ton zu erhöhen und gleichzeitig den tieferen um einen halben Ton zu erniedrigen. Z. B.

100. 

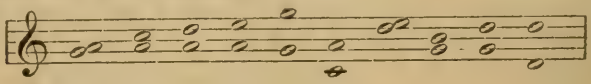
um einen ganzen Ton vergrößert:

101. 

Bei Verkleinerung um einen ganzen Ton tritt das entgegengesetzte Verfahren ein

102.  um einen ganzen Ton verkleinert: 

Aufgabe 29. **Folgende Intervalle sind auf drei Arten um einen ganzen Ton 1) zu vergrößern, 2) zu verkleinern.** (Auch schriftlich und am Instrument.)



Intervalle der Durtonleiter.

§ 105. § 105. Die Bestimmung der Intervalle, welche die Stufen der Durtonleiter unter sich bilden, wird hier vorausgenommen, weil sie sich methodisch als Einführung in die folgende nähere Bestimmung der Intervalle bewährt.

Aufgabe 30. 1) Nenne die Sekunden aller Stufen einer Durtonleiter. *c d, d e, e f, f g, g a, a h, h c.* Welcher Unterschied ist zwischen diesen? Einige betragen einen ganzen Ton, einige einen halben. § 105

Die Sekunden von einem ganzen Tone heißen große, die von einem halben kleine.

Bilde die kleinen Sekunden der Durtonarten im Quintenzirkel.

Bilde die großen Sekunden der Durtonarten im Quintenzirkel.*)

2) Nenne die Terzen. *c e, d f, e g, f a, g h, a c, h d.* Welcher Unterschied? usw. wie oben.

Die Terzen von zwei ganzen Tönen heißen große, die von einem ganzen und einem halben: kleine.

Bilde die großen Terzen (wie oben).

Bilde die kleinen Terzen (wie oben).

3) Nenne die Quarten (wie oben).

Quarten von zwei ganzen und einem halben Ton sind rein, von drei ganzen Tönen übermäßig. Es gibt in der Durtonleiter nur eine übermäßige Quarte.

Bilde die übermäßige Quarte (wie oben).

Bilde die reinen Quarten (wie oben).

Die übermäßige Quarte heißt Tritonus, Dreiton.

4) Nenne die Quinten.

Quinten von drei ganzen und einem halben Ton sind rein, von zwei ganzen und zwei halben: vermindert. Es gibt in der Durtonleiter nur eine verminderte Quinte.

Bilde die verm. Quinte (wie oben).

Bilde die reinen Quinten (wie oben).

5) Nenne die Sexten.

Sexten von vier ganzen und einem halben Ton sind groß, von drei ganzen und zwei halben: klein.

Bilde die großen Sexten (wie oben).

Bilde die kleinen Sexten (wie oben).

6) Nenne die Septimen.

Septimen von fünf ganzen und einem halben Ton sind groß, von vier ganzen und zwei halben Tönen: klein.

Bilde die großen Septimen (wie oben).

Bilde die kleinen Septimen (wie oben).

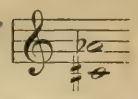
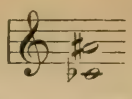
Diese Quintenzirkel sind vor und nach der schriftlichen Arbeit auswendig zu bilden.

Nähere Bestimmung der Intervalle.

§ 106. Nach § 102 liegt der allgemeinen Bestimmung der Intervalle die Folge der Stammtöne zugrunde. Dadurch geschieht es, daß Intervalle von sehr verschiedener Größe gleich benannt werden. So heißen z. B., nach ihrer gleichen Stufenzahl, die Intervalle § 106.

*) Sekunden werden nicht übereinander, sondern so nebeneinander geschrieben, daß sie sich berühren. Ihre Versetzungszeichen werden vorgesetzt. — Der Quintenzirkel ist nach § 53, Seite 38, Zeile 15 und 16 zu bilden.

§ 106.

103.  und 

Sexten, wiewohl sie um zwei ganze Töne verschieden sind.

Die Größenunterschiede gleichnamiger Intervalle werden durch die Beiwörter: groß, rein, klein, vermindert, übermäßig angegeben, die wir schon im vorigen § auf die Intervalle der Durtonleiter angewendet haben, jetzt aber auf alle Intervalle ausdehnen.

Sie werden dem Namen des Intervalles vorgesetzt, z. B. reine Quinte, verminderte Septime. Ihre Abkürzung geschieht durch ihren ersten Buchstaben, welcher der Intervallziffer ohne Punkt vorgesetzt wird, z. B. r 1, g 2, k 3, v 5, ü 4. Ihre Anwendung wird durch folgende Regeln bestimmt:

§ 107. § 107. I. Ein Intervall heißt **groß** oder **rein**, wenn der höhere Ton in der Durtonleiter des tieferen vorkommt.

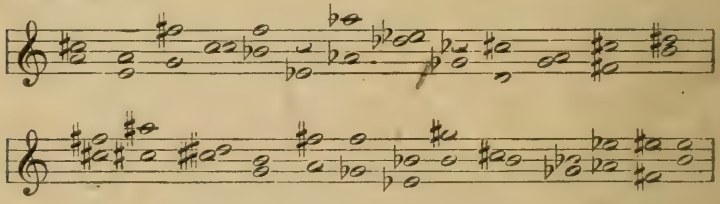
Und zwar heißen in diesem Falle groß: die Sekunde, Terz, Sexte, Septime. (Anfänger merken sich diese Intervalle leicht daran, daß ihre Namen mit den im ABC aufeinanderfolgenden Buchstaben S und T beginnen.)

Rein heißen in diesem Falle die Prime, Quarte, Quinte, Oktave. (Die mit O. P. Q. anfangen.)

Anmerkung. Auf die reine Prime findet diese Regel nur eine uneigentliche Anwendung, da keiner ihrer beiden Töne wirklich höher oder niedriger ist.

Die reine Prime ist der Einklang, Unisono. Die große Sekunde ist der ganze Ton.

Aufgabe 31. **Folgende, teils reine, teils große Intervalle zu bestimmen:**

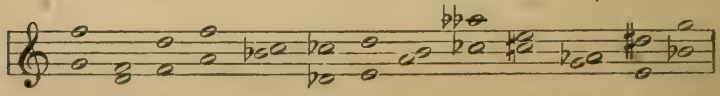


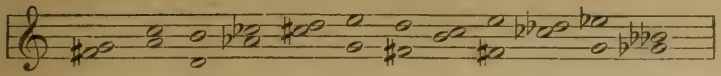
§ 108. § 108. II. Ein Intervall heißt **klein**, wenn es einen halben Ton kleiner ist als **groß**.

(Es heißen also nur Sekunden, Terzen, Sexten, Septimen klein, weil nur diese groß heißen. Bei der Bestimmung gegebener Intervalle erkennt man das kleine Intervall daran, daß der höhere Ton um einen halben Ton zu tief ist, um ein großes Intervall zu bilden.)

Die kleine Sekunde ist der diatonische (große) halbe Ton.

Aufgabe 32. **Folgende, teils große, teils kleine Intervalle zu bestimmen.**





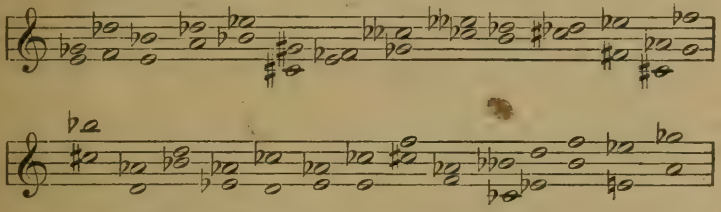
§ 109. III. Ein Intervall heißt **vermindert**, wenn es einen **halben Ton kleiner ist als rein, oder einen ganzen Ton kleiner als groß.** § 109.

(Die reinen Intervalle werden also schon durch Verkleinerung um einen halben Ton zu verminderten, die großen erst durch Verkleinerung um einen ganzen Ton, weil zwischen ihnen und den verminderten die Mittelstufe der kleinen liegt, welche zwischen den reinen und verminderten fehlt. Zum kleinen Intervall verhält sich das verminderte demnach wie zum reinen.)

Man erkennt das verminderte Intervall daran, daß
der höhere Ton um einen halben Ton zu tief ist, um ein reines Intervall zu bilden, —
oder um einen ganzen Ton zu tief ist, um ein großes Intervall zu bilden.

Die reine Prime kann nicht kleiner werden, weil ihre Größe gleich Null ist. Es gibt daher auch keine verminderte Prime. Die hin und wieder vorkommende widersinnige Annahme einer verminderten Prime beruht auf Verwechselung der Begriffe: verkleinern und erniedrigen.

Aufgabe 33. **Bestimme folgende Intervalle:**

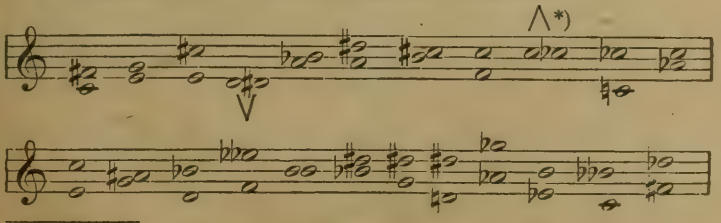


Die verminderte Sekunde ist die enharmonische Verwechselung.

§ 110. IV. Ein Intervall heißt **übermäßig**, wenn es einen **halben Ton größer ist als groß oder rein.** § 110.

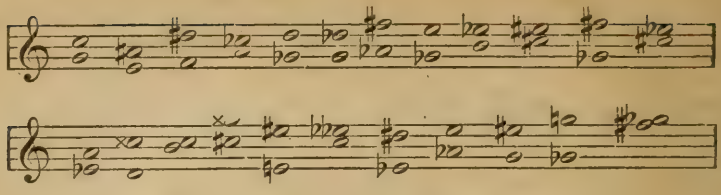
Man erkennt das übermäßige Intervall daran, daß der höhere Ton um einen halben Ton zu hoch ist, um ein großes oder reines Intervall zu bilden.

Aufgabe 34. **Bestimme folgende Intervalle:**



*) Zu erinnern, daß die Intervalle vom tieferen Ton aus bestimmt werden, S. 60, Zeile 8, gleichviel, ob dieser vorangeht oder folgt.

§ 110.



Die übermäßige Prime ist der chromatische halbe Ton.
Die übermäßige Quarte ist der Tritonus.

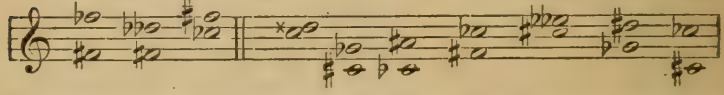
Man sieht, daß die großen und reinen Intervalle nach der Durtonleiter bestimmt werden, die übrigen nach den großen und reinen.

Tabelle der Ableitung der Intervalle.

$^1/_8$ Ton + *)	übermäßig
	groß — rein
$^1/_2$ „ — *)	klein — vermindert
$^2/_2$ „ —	vermindert

§ 111. § 111. Für noch größere Intervalle als übermäßige und noch kleinere als verminderte braucht man die Ausdrücke doppelt, dreifach usw. vermindert oder übermäßig.

Hier folgt zunächst eine doppeltverminderte Oktave, eine doppeltverminderte Sexte und eine doppeltübermäßige Quarte. Die andern Intervalle hat der Schüler selbst zu bestimmen.



Dergleichen Intervalle sind äußerst selten, dreifache wohl musikalisch unmöglich.

§ 112. § 112. Zu einem gegebenen Ton eines näher bestimmten Intervalles den andern zu finden.

Man bildet zunächst das reine oder große Intervall nach der Durtonleiter und verändert es dann durch Vergrößerung oder Verkleinerung nach Erfordernis der Frage.

Aufgaben.

Allgemeine Darstellung.	Beispiele.
Zu dem gegebenen tieferen Ton eines näher bestimmten Intervalles den höheren zu finden.	Wie heißt die übermäßige Sexte von *d*?

*) + heißt hier größer, — kleiner (nämlich als groß oder rein).

Allgemeine Darstellung.

Man geht in der Durtonleiter des gegebenen Tones bis zu der entsprechenden Stufe. So erhält man das verlangte Intervall als großes oder reines.

Wenn aber ein großes oder reines Intervall nicht verlangt ist, so erhöht oder erniedrigt man den gefundenen Ton um so viel, daß er dem verlangten Intervall entspricht.

Beispiele. § 112.

Die sechste Stufe in *D*-dur heißt ***h; h*** ist also die große Sexte von ***d.***

Da aber die übermäßige Sexte verlangt ist, so erhöht man das gefundene ***h*** um einen halben Ton und erhält als übermäßige Sexte von ***d: his.***

Zu dem gegebenen höheren Ton eines näher bestimmten Intervalles den tieferen zu finden.

Man betrachtet den gegebenen Ton als entsprechende Stufe einer Durtonleiter. Der Grundton dieser Durtonleiter bildet mit dem gegebenen Ton das verlangte Intervall als großes oder reines.

Ist aber ein großes oder reines Intervall nicht verlangt, so erhöht man den gefundenen Ton, wenn das Intervall noch zu groß ist, und erniedrigt den gefundenen Ton, wenn das Intervall noch zu klein ist.

Wie heißt die verminderte Quarte abwärts von ***b?***

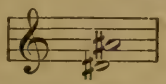
Der Ton ***b*** ist Quarte in *F*-dur; deren Grundton ***f*** also reine Quarte abwärts von ***b.***

Da aber die verminderte Quarte verlangt ist, so erhöht man ***f*** als tieferen Ton um einen halben Ton und erhält ***fis*** als verminderte Quarte abwärts von ***b.*** (S. § 104.)

Aufgabe 35. **Zahlreiche ähnliche Fragen zu stellen und zu beantworten, wozu man sich der Beispiele zu Aufgabe 31—34 bedienen kann.**

Aufgabe 36. **Zu Grundtönen von Durtonleitern die reinen, großen, kleinen, verminderten, übermäßigen Intervalle aufwärts, zu Stammtönen, *fis* und *be*, dieselben abwärts bilden.** Z. B. zu *c:* reine: *c, f, g, c;* große: *d, e, a, h;* kleine: *des, es, as, be;* verminderte: *deses, eses, fes, ges, ases, bb, ces;* übermäßige: *cis, dis, eis, fis, gis, ais, his, cis.* Dieselben abwärts. Z. B. reine: *c, g, f, c;* große: *b, as, es, des;* kleine: *h, a, e, d;* verminderte: *his, ais, gis, fis, eis, dis, cis;* übermäßige: *ces, bb, ases, ges, fes, eses, deses, ces.* Wo die doppelten Versetzungszeichen nicht ausreichen, läßt man ausfallen, z. B. bei der v 7 aufwärts von ces.

§ 113. Da alle Intervalle von den großen und reinen abgeleitet werden, diese aber von der Durtonleiter, so entsteht eine besondere Schwierigkeit, wenn der tiefere Ton eines Intervalles nicht Grundton einer Durtonleiter ist. Ist z. B. das Intervall § 113.

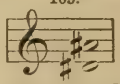
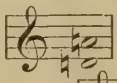
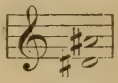
104. 

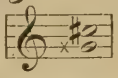
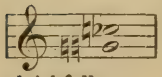
zu bestimmen, so existiert keine Durtonleiter, mit deren Hilfe es geschehen könnte. Allerdings könnte man in solchem Falle nach dem Schema 1 1 ½ 1 1 1 ½ die erforderliche Tonleiter bilden (§ 47) und darauf zur Bestimmung des Intervalles übergehen, aber man zieht diesem weitläufigen Verfahren das folgende vor:

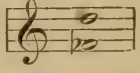
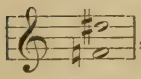
Man erhöht oder erniedrigt den tieferen Ton um soviel, daß er Grundton einer Durtonleiter wird.

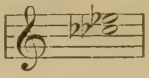
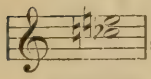
§ 113. Alsdann erhöht oder erniedrigt man den höheren Ton um ebensoviel wie den tieferen. Das so gewonnene Intervall ist dem zu bestimmenden vollkommen gleichartig, dieses also ebenso zu benennen wie jenes.

105. **Beispiele.**

Gegeben:  Durch Erniedrigung um einen halben Ton wird ***dis*** *zu* ***d,*** *dem* Grundton von *D*-dur; ***ais*** um ebensoviel erniedrigt gibt ***a,***  ist reine Quinte, folglich  ebenfalls.

Gegeben:  Beide Töne um einen ganzen Ton erniedrigt:  = verminderte Quarte. Folglich das gegebene Intervall gleichfalls.

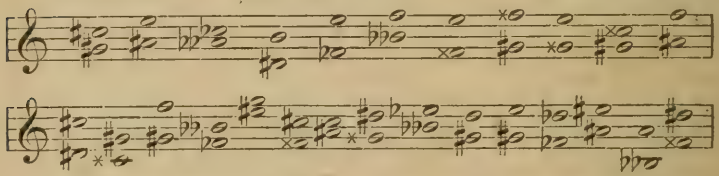
Gegeben:  Beide um einen halben Ton erhöht =  , folglich übermäßige Sexte.

Gegeben:  Beide um einen halben Ton erhöht =  , folglich übermäßige Terz.

Kreuz-Töne sind in allen Fällen zu erniedrigen, Be-Töne zu erhöhen, um Grundtöne von Durtonleitern zu werden.

Dies Verfahren ist die Transposition. Man transponiert das Intervall dabei aus einer ungebräuchlichen in eine gebräuchliche Durtonart, ohne die Stufen zu verlassen.

Aufgabe 37. **Folgende derartige Intervalle zu bestimmen.**



Entsprechend verfährt man auch bei der Bildung solcher Intervalle, wenn der tiefere oder höhere Ton gegeben ist. Ist z. B. nach der großen Terz von ***dis*** gefragt, welches nicht Grundton einer Durtonleiter ist, so bildet man sie von ***d,*** also um einen halben Ton zu tief, und erhöht die gefundene um einen halben Ton. Die große Terz von ***d*** ist ***fis,*** also von ***dis — doppelfis.***

Wie heißt die kleine Terz von ***doppelais?*** Von ***a,*** also um einen ganzen Ton zu tief, heißt sie ***c.*** Von ***doppelais*** also (einen ganzen Ton höher) ***doppelcis.***

Wie heißt die große Sexte von ***fes?*** Von ***f*** heißt sie ***d,*** also von ***fes: des.***

Wie heißt die reine Quarte von ***doppeles?*** Von ***es*** (einen halben Ton zu hoch) = ***as***, von ***doppeles*** = ***doppelas.*** § 113.

Wie heißt die kleine Terz abwärts von ***ces?*** ***ces*** ist in keiner Durtonleiter Terz, das Verfahren des § 112 kann also nicht angewendet werden. Man bildet die kleine Terz von ***c***, also einen halben Ton zu hoch, erhält ***a***, und erniedrigt dieses um einen halben Ton zu ***as.***

Auch der enharmonischen Verwechselung kann man sich zur Bestimmung derartiger Intervalle bedienen, wobei (§ 31) die Tonhöhe gleich bleibt, aber die Stufe verändert wird. Beispielsweise kann man ***gis—cis*** in ***as—des*** verwandeln. Doch ist dieses Verfahren umständlicher und nicht gebräuchlich. Nichtsdestoweniger möge man die Intervalle der Aufgabe 37 auch enharmonisch verwechseln, wobei zu beachten ist, daß stets beide Töne des Intervalls auf gleiche Art zu behandeln sind, da die Stufenzahl des Intervalls unverändert bleiben muß. So wäre z. B. falsch, ***fes—e*** in ***e—fes*** zu verwandeln, weil dabei aus 7 Stufen 9 würden; richtig ist: ***e—disis.***

Aufgabe 38. **Bilde jedes Intervall aufwärts und abwärts zu jedem Stamm-, Kreuz- und Be-Ton bis an die Grenze der Notenschrift.**

Ganz besonders wichtig sind hier die großen und kleinen Sekunden, obwohl sie mit der Bildung der diatonischen halben und ganzen Töne (§ 33) zusammenfallen. Wo es sich irgend tun läßt, sind diese Intervalle auch singend mit Benennung der Töne zu üben. Wenigstens ein Teil der Aufgaben ist schriftlich zu lösen.

Übermäßige Primen (chromatische Halbtöne) auf- und abwärts zu Stammtönen: *f fis, f fes; c cis, c ces* usw. im Quintenzirkel bis *h his; h b;* — zu Kreuztönen: *fis fisis, fis f* usw. im Quintenzirkel bis *his hisis, his h;* zu Be-Tönen: *fes f, fes feses* usw. im Quintenzirkel bis *b h, b bb.*

Kleine Sekunden (diatonische Halbtöne) ebenso *f ges, f e; c des, c h* usw.

Große Sekunden (Ganztöne) ebenso *f g f es, c d c b* usw.

Verminderte Sekunden (enharmonische Verwechslung) ebenso, *f geses, f eis* usw.

Übermäßige Sekunden ebenso, *f gis f eses, c dis c bb* usw.

Auf gleiche Art sind sämtliche übrigen Intervalle zu behandeln.

Aufgabe 39. **Die Intervalle der Molltonleiter.**

Wie in § 105 die Intervalle der Durtonleiter vorausgenommen worden sind, so werden hier die Intervalle aller Stufen der Molltonleiter unter sich nachgetragen.

Harmonische Molltonleiter.

Kleine Sekunden aller harm. Molltonleitern. (Drei.) NB.
Große Sekunden. (Drei.)
Übermäßige Sekunden. (Eine.) NB.
Kleine Terzen. (Vier.)
Große Terzen. (Drei.)
Reine Quarten. (Vier.)
Verminderte Quarten. (Eine.) NB.
Übermäßige Quarten. (Zwei.) NB.
Reine Quinten. (Vier.)
Verminderte Quinten. (Zwei.) NB.
Übermäßige Quinten. (Eine.) NB.
Große Sexten. (Vier.)
Kleine Sexten. (Drei.)

§ 113. **Große Septimen.** (Drei.) NB.
Kleine Septimen. (Drei.)
Verminderte Septimen. (Eine.) NB.

Für schriftliche Ausarbeitung sind die NB-Intervalle vorzuziehen. Auch die melodische Molltonleiter aufwärts und abwärts kann auf gleiche Art bearbeitet werden.

Bestimme die Tonart der Intervalle der Aufgaben 31 bis 34. Manches Intervall kommt in verschiedenen Tonarten vor, manches in Modulationstonarten (§ 47), manches in keiner, z. B. übm. Sexten.

NB. Von den Intervallen gilt, wie von den Tonleitern, daß man ihrer nur durch **Singen** vollkommen Herr wird. Man singt einen Ton, bestimmt ein von diesem aus zu treffendes Intervall auf- oder abwärts und gibt dasselbe unter Benennung des Tones an. Z. B. Singe

106.

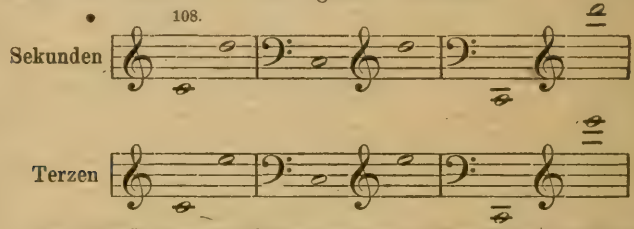
Wie klingt die reine Quinte abwärts? Singe

107.

Man wähle zu solchen Übungen zunächst die reinen und großen Intervalle; wenn man dieser sicher ist, die kleinen, dann die verminderten, endlich die übermäßigen. Aus dieser Übung ergibt sich von selbst die andere, gehörte Intervalle zu erkennen. Aus beiden erwächst die Fähigkeit, nur gelesene Intervalle, ohne sie zu singen oder zu hören, innerlich vorzustellen.

Die größeren Intervalle.

§ 114. § 114. Die Intervalle, welche größer sind als die Oktave, werden ebenso benannt, als befänden sie sich innerhalb des Umfangs einer Oktave. So heißen z. B. die folgenden Intervalle

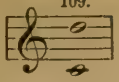
108. 

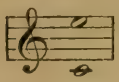
Nur „Prime" ist ausschließliche Bezeichnung für zwei Töne desselben Stammtones an derselben Stelle des Tonsystems.

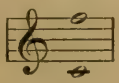
Wenn es darauf ankommt, bei solchen weiten Intervallen die Lage genau zu bezeichnen, so bedient man sich der Ausdrücke: der zweiten Oktave, der dritten Oktave usw., wenn man es nicht vorzieht, nach § 7 die Oktave jedes von beiden Tönen genau anzugeben. So haben wir oben Sekunden der zweiten, dritten und fünften Oktave. Doch kann man noch genauer sagen: Sekunden der eingestrichenen und zweigestrichenen, der kleinen und zweigestrichenen, der großen und dreigestrichenen Oktave. Es findet sich indessen auch Veranlassung, einige dieser weiteren Intervalle **besonders** zu benennen. So nennt man die Sekunde der zweiten Oktave nach ihren neun Stufen:

§ 114.

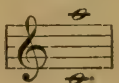
109.

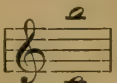
None 

die Terz der zweiten Oktave Dezime  10 Stufen

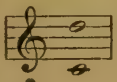
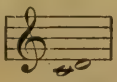
die Quarte Undezime  11 Stufen

die Quinte Duodezime 12 Stufen

die Sexte Terzdezime  13 Stufen

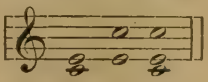
die Septime Quartdezime  14 Stufen.

Diese Intervalle werden in bezug auf nähere Bestimmung ganz ebenso behandelt, wie die entsprechenden innerhalb einer Oktave. Ihre Namen können sogar, wie die der Intervalle innerhalb der Oktave, auch auf noch weitere Intervalle übertragen werden. Man nennt z. B.

None von  Sekunde von 

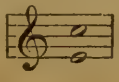
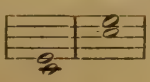
Oktavkomplemente, Umkehrungsintervalle.

§ 115. Intervalle, die sich zur Oktave ergänzen (zusammen eine Oktave bilden), heißen Oktavkomplemente, Ergänzungen zur Oktave. § 115.

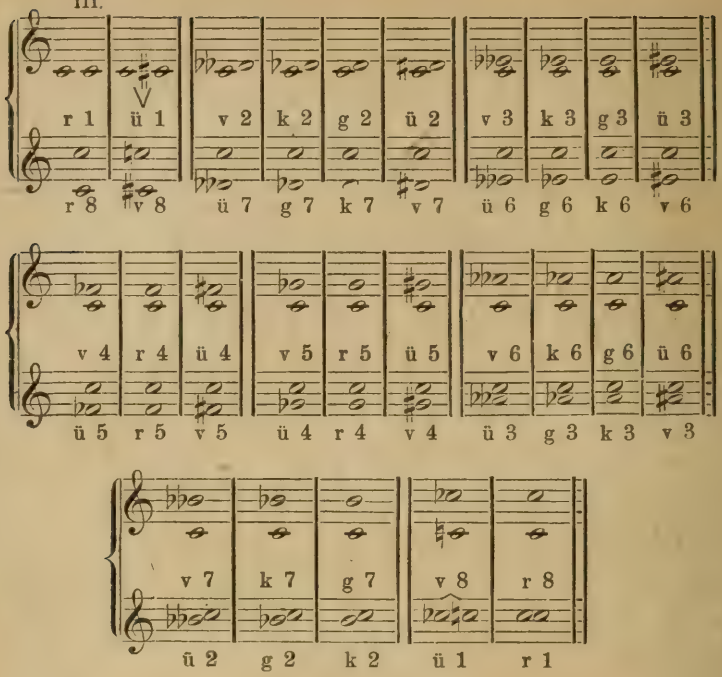
So bildet z. B. die große Terz und kleine Sexte 

zusammen die Oktave, sie ergänzen sich zur Oktave, sind also Oktavkomplemente.

Sie werden gewöhnlich Umkehrungsintervalle genannt, weil das eine aus dem andern durch Umkehrung entsteht, d. i. dadurch, daß der höhere Ton (oder Stufe) zum tieferen und der tiefere zum höheren wird, z. B.

110  umgekehrt 

§ 115. 111.

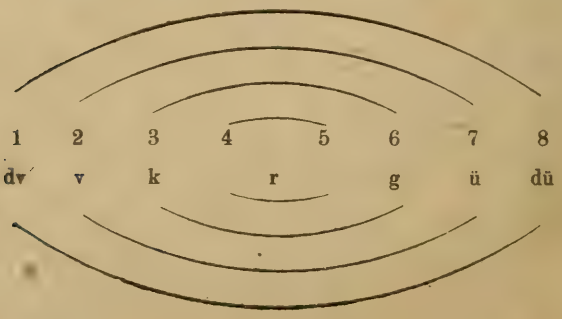


Oktavkomplemente oder Umkehrungsintervalle sind:

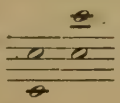
Primen und Oktaven
Quarten und Oktaven
Sekunden und Septimen
Terzen und Sexten.

Durch Umkehrung werden:

große Intervalle klein,
kleine groß,
verminderte übermäßig,
übermäßige vermindert.
(Reine bleiben rein.)



Reine Prime und reine Oktave sind Oktavkomplemente, § 115.
(null + Oktave = Oktave), aber nicht Umkehrungsintervalle. Die reine Prime hat weder in Ton noch in Stufe einen Unterschied der Höhe und Tiefe, kann also nicht umgekehrt werden; die reine Oktave ergibt in Umkehrung wieder die reine Oktave.

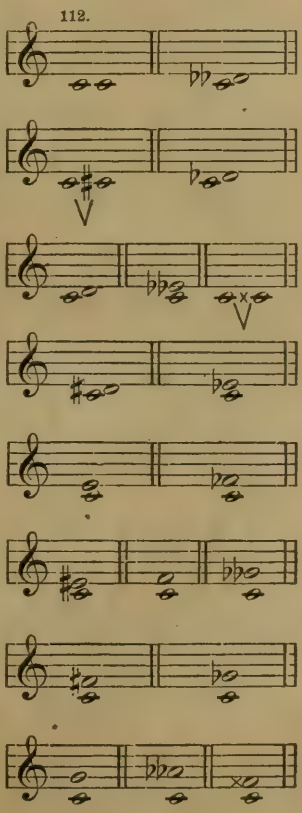


Nichtsdestoweniger braucht man die Ausdrücke Umkehrungsintervall und Oktavkomplement gleichbedeutend, weil sie es in der kontrapunktischen Umkehrung in der Tat sind. (Vgl. d. Verf. „Der strenge Satz usw." § 38.)

Bestimmung der Intervalle nach halben und ganzen Tönen.

§ 116. Zusammenstellung der Intervalle nach ihrer absoluten Größe in halben Tönen: § 116.

112.



0 Halbe Töne reine Prime
verminderte Sekunde

1 übermäßige Prime
kleine Sekunde

2 große Sekunde
verminderte Terz
dopp. überm. Prime

3 übermäßige Sekunde
kleine Terz

4 große Terz
verminderte Quarte

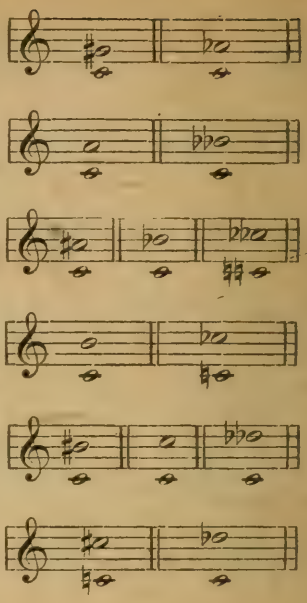
5 übermäßige Terz
reine Quarte
dopp. verm. Quinte

6 übermäßige Quarte
verminderte Quinte

7 reine Quinte
verminderte Sexte
dopp. überm. Quarte

§ 116.

8 Halbe Töne	übermäßige	Quinte
	kleine	Sexte
9	große	Sexte
	verminderte	Septime
10	übermäßige	Sexte
	kleine	Septime
	dopp. verm.	Oktave
11	große	Septime
	verminderte	Oktave
12	übermäßige	Septime
	reine	Oktave
	verminderte	None
13	übermäßige	Oktave
	kleine	None



usw.

Diese Tabelle ist mit andern Grundtönen (z. B. *d*, *a*) zu lesen. Es geht aus dieser Tabelle hervor, daß man durch die Angabe der Größe in halben Tönen ein Intervall nicht genau bestimmen kann.

Der Grund dieser Unbestimmtheit liegt in der Abhängigkeit der Intervallbenennung von der Stufenzahl der Stammtöne, welche dabei nicht berücksichtigt wird. Es muß daher die Intervallgröße so angegeben werden, daß sie die Stufenzahl einschließt. Dieses kann geschehen:

entweder dadurch, daß man beide Angaben nebeneinander stellt, z. B. ein Intervall einer Stufe von 0 halben Tönen kann nur die reine Prime sein, ein Intervall zweier Stufen von 0 halben Tönen kann nur die verminderte Sekunde sein, ein Intervall dreier Stufen von 2 halben Tönen kann nur die verminderte Terz sein;

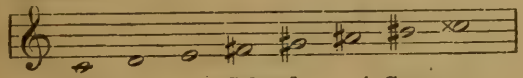
oder dadurch, daß man die Intervalle nach diatonischen ganzen und halben Tönen (d. i. großen und kleinen Sekunden) bestimmt. Z. B. kann ein Intervall von 3 ganzen Tönen, wenn ich jeden dieser ganzen Töne als Sekunde auffasse, nur das Intervall der übermäßigen Quarte sein, wie 1 2 3 *c—d, d—e, e—fis.* Ein Intervall von zwei ganzen und einem halben Ton (d. i. zwei großen und einer kleinen Sekunde) kann nur die reine Quarte sein, wie *c—d, d—e, e—f.*

Für folgende Fälle ist diese Art der Bestimmung unzureichend, teils weil sie den chromatischen halben Ton (überm. Prime) einschließen, teils weil sie kleiner sind als die kleine Sekunde:

Die überm. Prime = ein chromatischer halber Ton, § 116.
die überm. Sekunde = ein Dreihalbeton,
die überm. Terz = ein ganzer + ein Dreihalbeton,
die dopp. überm. Quarte = zwei ganze + ein Dreihalbeton,
die reine Prime und verm. Sekunde, deren Größe gleich Null.

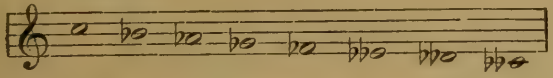
1) Aus ganzen Tönen bestehen:

aufwärts

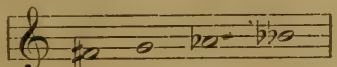
118. 

große	Sekunde	1 Ganzer
große	Terz	2 Ganze
übermäßige	Quarte	3 Ganze
übermäßige	Quinte	4 Ganze
übermäßige	Sexte	5 Ganze
übermäßige	Septime	6 Ganze
doppelt überm.	Oktave	7 Ganze

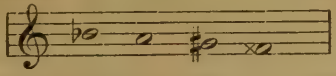
abwärts



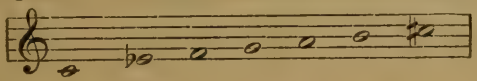
2) Aus halben Tönen bestehen:

114. 

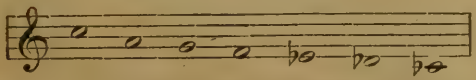
kleine	Sekunde	1 Halber
verminderte	Terz	2 Halbe
doppelt verm.	Quarte	3 Halbe



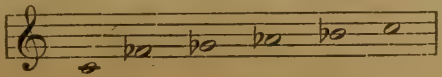
3) Aus ganzen und einem halben Ton bestehen:

115. 

kleine	Terz	$1^1/_2$
reine	Quarte	$2^1/_2$
reine	Quinte	$3^1/_2$
große	Sexte	$4^1/_2$
große	Septime	$5^1/_2$
übermäßige	Oktave	$6^1/_2$

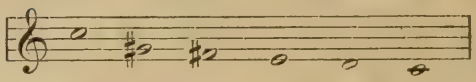


4) Aus ganzen und zwei halben Tönen bestehen:

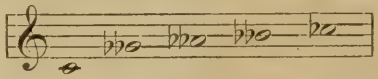
116. 

§ 119.

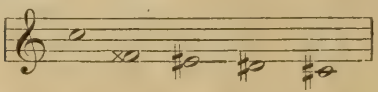
verminderte Quarte	1 Ganzer	2 Halbe
verminderte Quinte	2 Ganze	2 Halbe
kleine Sexte	3 Ganze	2 Halbe
kleine Septime	4 Ganze	2 Halbe
reine Oktave	5 Ganze	2 Halbe



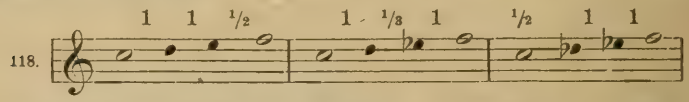
5) Aus ganzen und **drei** halben Tönen bestehen:

117. 

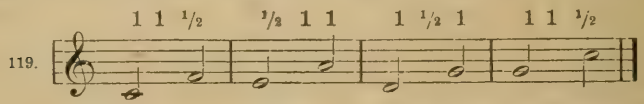
doppelt verm. Quinte	1 Ganzer	3 Halbe
verminderte Sexte	2 Ganze	3 Halbe
verminderte Septime	3 Ganze	3 Halbe
verminderte Oktave	4 Ganze	3 Halbe



Überträgt man ein nur in ganzen und halben Tönen gegebenes Intervall in Töne, so ist die Aufeinanderfolge der ganzen und halben Töne beliebig. Z. B. Reine Quarte = 2 Ganze, 1 Halber. Verschiedene Übertragung:

118. 

Auf jede dieser Arten wird die Aufgabe richtig gelöst. In unserem Beispiele gehört die erste Quarte den Tonarten *C*-dur, *F*-dur und *a*-moll an, die zweite den Tonarten *B*-dur, *Es*-dur und *c*-moll, die dritte den Tonarten *As*-dur, *Des*-dur und *b*-moll. Es tritt hier ein Unterschied zwischen gleichnamigen Intervallen auf verschiedenen Stufen der diatonischen Tonleiter hervor, dessen musikalische Bedeutung besonders beim Singen derselben empfunden wird, z. B. bei den folgenden vier Quarten in *C*-dur:

119. 

An dieser Art der Bestimmung hat man auch ein neues Mittel, solche Intervalle zu bilden, die nach den gebräuchlichen Durtonleitern nicht gebildet werden können, z. B. reine

Quarte (1 1 ½) von *fisis* = *fisis gisis aïsis his*.

Nach der Lage der halben Töne unterscheidet man die sogenannten Gattungen der Intervalle, vorzugsweise der oben unter 3) angeführten und der r 8, z. B. drei (reine) Quartengattungen (siehe oben No. 118), vier reine Quintengattungen, sieben Oktavgattungen.

Die sieben Oktavgattungen, welche in der höheren Musiklehre bedeutsam werden, heißen: § 116.

erste oder	ionische	1	1	½	1	1	1	½	*c d e f g a h c*
zweite	dorische	1	½	1	1	1	½	1	*d e f g a h c d*
dritte	phrygische	½	1	1	1	½	1	1	*e f g a h c d e*
vierte	lydische	1	1	1	½	1	1	½	*f g a h c d e f*
fünfte	mixolydische	1	1	½	1	1	½	1	*g a h c d e f g*
sechste	äolische	1	½	1	1	½	1	1	*a h c d e f g a*
siebente	hypophrygische	½	1	1	½	1	1	1	*h c d e f g a h*

Aufgabe 40. **1) Bilde nach ihrer Größe in ganzen und halben Tönen Intervalle auf- und abwärts und bestimme ihre Tonart. Z. B. r 4 von *his = eïs: his cisis, cisis disis, disis eïs. Eïs*-dur, *His*-dur. 2) Bilde die Gattungen der k 3, r 4, r 5, g 6, g 7, r 8 im Zahlenschema und Notenbeispiel. 3) Bilde Reihen von Tönen, die um ein bestimmtes Intervall voneinander entfernt sind, bis an die Grenze der Notenschrift.**

1) Reine Quinten von *feses* bis *hisis* (gesamtes Tonsystem im Quintenzirkel): *feses, ceses, geses, deses, ases, eses, ases, bb, fes, ces, ges, des, as, es, b, f, c, g* usw. bis *hisis*, abwärts umgekehrt.
2) Reine Quarten aufwärts von *hisis* bis *feses* (gesamter Quartenzirkel), abwärts umgekehrt.
3) Große Terzen aufwärts von *feses—aïsis, ceses—eïsis, geses—hisis, deses—disis*, abwärts umgekehrt.
4) Kleine Sexten umgekehrt.
5) Kleine Terzen aufwärts von *hisis-ceses, eïsis-feses, aïsis-geses*, abwärts umgekehrt.
6) Große Sexten umgekehrt.
7) Große Sekunden aufwärts von *feses—hisis, ceses—eïsis*, abwärts umgekehrt.
8) Kleine Septimen umgekehrt.
9) Kleine Sekunden aufwärts von *hisis, eïsis, aïsis, disis, gisis*, abwärts von *feses, ceses, geses, deses, ases.*
10) Große Septimen umgekehrt.
11) Übermäßige Quarten aufwärts von *feses-gisis, ceses-disis, geses-aïsis, deses-eïsis, ases-hisis, eses-cisis*, abwärts umgekehrt.
12) Verminderte Quinten umgekehrt.
13) Übermäßige Sekunden aufwärts von 𝄫 Tönen, *fes* und *ces*, abwärts von × Tönen, *his* und *eïs.*
14) Verminderte Septimen umgekehrt.
15) Verminderte Quarten aufwärts von × Tönen und *his*, abwärts von 𝄫 Tönen und *fes.*
16) Übermäßige Quinten umgekehrt.
17) Übermäßige Primen aufwärts von 𝄫 Tönen, abwärts von × Tönen.
18) Verminderte Oktaven umgekehrt.
19) Verminderte Terzen aufwärts von × Tönen, *his, eïs, aïs*, abwärts von 𝄫 Tönen, *fes, ces, ges.*
20) Übermäßige Sexten umgekehrt.
21) Verminderte Sekunden aufwärts von × Tönen, *his, eïs, aïs, dis, gis*, abwärts von 𝄫 Tönen, *fes, ces, ges, des, as.*
22) Übermäßige Septimen umgekehrt.

§ 117. Intervalle der Tonart heißen die Stufen der Tonleiter in bezug auf ihre inneren musikalischen (tonartlichen) Verhältnisse. (§ 50.) § 117.

§ 117. Anm. Obwohl die Intervall-Lehre in der hier gegebenen Darstellung, die dem Sprachgebrauch der Musiker, der logischen und historischen Entwickelung unseres Tonsystems entspricht, hinreichend einfach und konsequent erscheint, um leicht aufgefaßt zu werden, sind doch Versuche gemacht worden, ihr scheinbar größere Einfachheit und Konsequenz zu verschaffen. Dieselben sind, zum Schaden der Einheit des musikalischen Sprachgebrauchs und ohne irgend welche methodischen Vorteile zu gewähren, in Werke einiger Schriftsteller und Lehrer übergegangen und sollen, um das Verständnis dieser zu erleichtern, hier aufgenommen werden.

Der eine Versuch (A. B. Marx) vereinfacht die Terminologie dadurch, daß er auch die hier rein genannten Intervalle groß nennt, ihre Verkleinerung um einen halben Ton klein, ihre Verkleinerung um einen ganzen Ton vermindert, wodurch die Tabelle des § 110 sich für alle Intervalle so gestaltet:

$^1/_2$ Ton +	übermäßig
	groß
$^1/_2$ Ton —	klein
$^2/_2$ Ton—	vermindert

Danach werden also unsere reinen Primen, Quarten, Quinten und Oktaven groß genannt; statt verminderter Quarte, Quinte, Oktave heißt es kleine Quarte usw. Vermindert würden diese Intervalle erst da genannt werden, wo wir sie doppelt vermindert nennen.

Der andere Versuch (S. W. Dehn) hält die Unterscheidung zwischen reinen und großen Intervallen fest, führt aber für die Verkleinerung der reinen Intervalle um einen halben Ton die Bezeichnung: falsch ein, während vermindert für die Verkleinerung auch der reinen Intervalle um einen ganzen Ton gilt.

	übermäßig	
$^1/_2$ Ton +	groß	rein
$^1/_2$ Ton —	klein	falsch
$^2/_2$ Ton —	vermindert	vermindert.

Hiernach heißen also unsere verminderten Quarten, Quinten, Oktaven: falsche, unsere doppeltverminderten: verminderte.

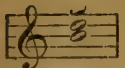
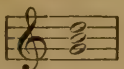
VIII.

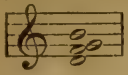
Lehre von den Akkorden.

Allgemeine Akkordlehre.

Versetzung. — Verdoppelung. — Enge und weite Harmonie. Umkehrung. — Ergänzung.

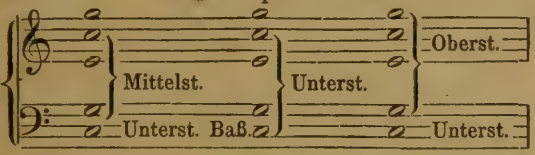
§ 118. § 118. Akkord heißt im weitesten Sinne jeder aus mehr als zwei Tönen bestehende Zusammenklang; im engeren Sinne jeder derartige Zusammenklang, wenn er aus einem terzenweisen Aufbau von 3 bis 5 Tönen besteht oder sich auf einen solchen zurückführen

läßt.  z. B. läßt sich durch Versetzung der Töne auf § 118.
den terzenweisen Aufbau von 3 Tönen  zurückführen, ist
also ein Akkord im engeren Sinne. Von diesen wird hier zunächst gehandelt.*)

§ 119. Alle Akkorde werden vom tiefsten zum höchsten Ton § 119.
gelesen.  z. B. wird gelesen: *d f g h*, nicht: *h g f d*.

§ 120. Die Akkorde werden nach der Zahl ihrer Töne in ebenso § 120.
viel Stimmen geteilt, und diese vom höchsten Ton zum tiefsten gezählt als: erste Stimme, zweite Stimme usw.

Die höchste Stimme wird auch Oberstimme oder Sopran genannt, die tiefste auch Unterstimme oder Baß. Die zwischen diesen beiden liegenden Stimmen heißen Mittelstimmen. Im Verhältnis zur Oberstimme werden auch alle anderen Stimmen Unterstimmen genannt, im Verhältnis zum Baß alle anderen Oberstimmen.

120.


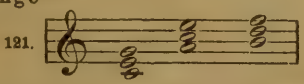
Die tiefste und die höchste Stimme heißen auch äußere oder Außen-Stimmen.

(Im Verein der vier wesentlich verschiedenen menschlichen Singstimmen heißt die erste Sopran oder Diskant, die zweite Alt, die dritte Tenor, die vierte Baß. Die beiden ersten werden von Frauen oder Kindern ausgeführt, die beiden letzten von Männern. Mezzosopran ist eine weibliche oder Kinderstimme, welche tiefer als der Sopran und höher als der Alt liegt, Bariton eine männliche Stimme, die tiefer als der Tenor und höher als der Baß liegt.)

§ 121. Jeder Akkord, der aus einem terzenweisen Aufbau von § 121.
Tönen besteht, heißt **Grundakkord.** Der Baß des Grundakkordes heißt **Grundton.**

Es gibt drei Arten von Grundakkorden:

1) Dreiklänge

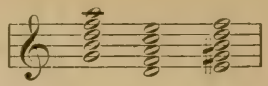
121. 

2) Vierklänge oder Septimenakkorde

122.

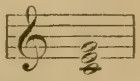
*) Die Anwendung der Akkorde in der musikalischen Komposition ist nicht Gegenstand der Elementarlehre, sondern der praktischen Harmonielehre. Vergl. des Verf. „Prakt. Harmonielehre in 54 Aufgaben. IV. Auflage. Berlin, Karl Habel."

§ 121. 3) **Fünfklänge oder Nonenakkorde.**

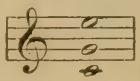
123. 

Die letzterwähnten Namen der unter 2) und 3) angeführten Akkorde beziehen sich auf die Intervalle der äußeren Stimmen derselben.

§ 122. § 122. Ohne die harmonische Bedeutung und Benennung eines Akkordes zu ändern, kann man ihn **versetzen**, d. h. die gegenseitige Lage der Stimmen, nicht aber den Ton des Basses verändern. So kann man z. B. den Akkord

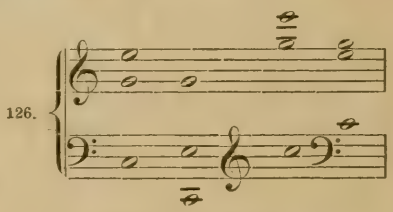
124. 

durch **Versetzung** in folgender Art umgestalten:

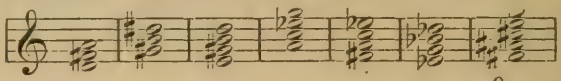
125. 

ohne daß der Akkord seine Eigenschaft als Grundakkord verliert.

Der Baß bleibt derselbe, kann aber, wenn es unbeschadet seiner Baßstellung angeht, in eine andere Oktave versetzt werden. Hier folgen einige Versetzungen unseres Akkordes.

126. 

Aufgabe 41. **Die Stimmen der folgenden Akkorde so zu versetzen, daß die Akkorde Grundakkorde bleiben:**



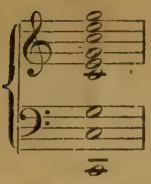
Diese Aufgabe ist schriftlich auf 2 Systemen mit und zu lösen, sowie auswendig am Klavier.*)

§ 123. § 123. Ohne Einfluß auf die **Benennung** eines Akkordes kann man dessen Stimmenzahl dadurch vermehren, daß man Töne desselben in höherer oder tieferer Oktave wiederholt. Der tiefste Ton muß aber auch hier immer derselbe bleiben, wenn auch in anderer Oktave. Solche Wiederholungen heißen **Verdoppelungen.** Hier ist das Beispiel eines neunstimmigen Dreiklanges:

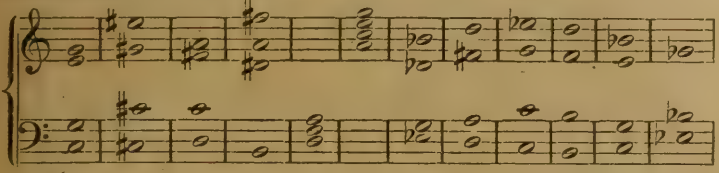
---

*) Beachte § 105, Anm. u. d. T. Die höchste und tiefste Note des Akkordes soll man nicht ausrücken.

§ 123.

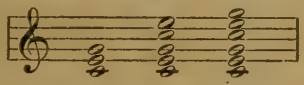


Aufgabe 42. **Folgende Grundakkorde durch Verdoppelung achtstimmig zu machen:**



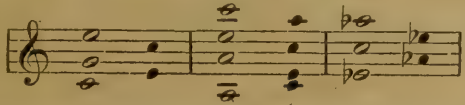
§ 124. Wenn zwei Stimmen eines Akkordes einander so nahe liegen, daß kein zu dem Akkord gehöriger Ton zwischen ihnen verdoppelt werden kann, so liegen sie in enger Lage oder eng. So alle einander nächstliegenden Stimmen folgender Akkorde: § 124.

127.



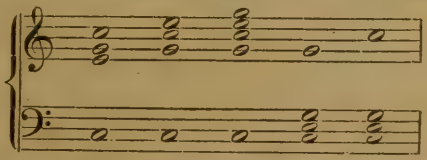
Können dagegen noch ein oder mehrere Töne des Akkordes zwischen ihnen verdoppelt werden, so liegen sie in weiter Lage oder weit. So alle Stimmen folgender Akkorde:

128.



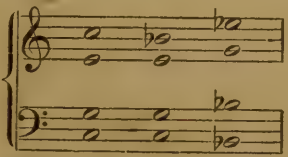
Ein Akkord, dessen Mittelstimmen so nahe wie möglich an der Oberstimme oder am Basse liegen, befindet sich in **enger Harmonie.**

129.



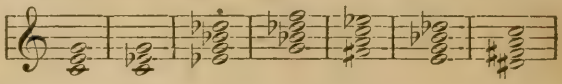
Ein Akkord, in dem zwischen je zwei Stimmen noch ein oder mehrere ihm angehörige Töne verdoppelt werden können, befindet sich in **weiter Harmonie.**

130.

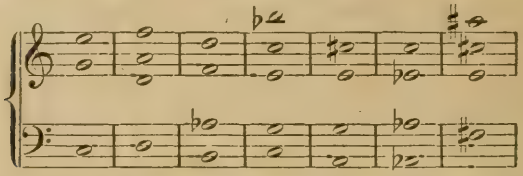


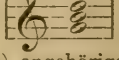
Bei vielen Akkorden findet sich weder rein enge, noch rein weite Harmonie, sondern liegen einige Stimmen eng, andere weit. Diese Erscheinung wird zuweilen ‚gemischte Harmonie' genannt.

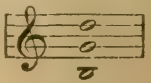
§ 124. *Aufgabe 43.* **Folgende Grundakkorde sind schriftlich in weite Harmonie zu bringen mit Anwendung von zwei Systemen:**



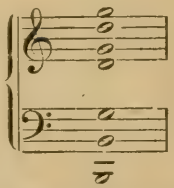
Folgende Grundakkorde sind in enge Harmonie zu bringen:



§ 125. § 125. Wenn man die Töne eines Grundakkordes so versetzt, daß ein den Oberstimmen angehöriger Ton zum Baß wird, der ursprüngliche Baß dagegen in eine Oberstimme tritt, so erhält man eine **Umkehrung** des Grundakkordes. So ist z. B. in  *g* Baß.

Mache ich nun das einer Oberstimme (der zweiten) angehörige *h* zum Baß, und lasse dagegen den ursprünglichen Baß, *g*, in eine Oberstimme treten, z. B. , so erhalte ich eine **Umkehrung** des Grundakkordes *ghd*, nämlich: *hdg*, in weiter Harmonie: 

mit Verdoppelungen:

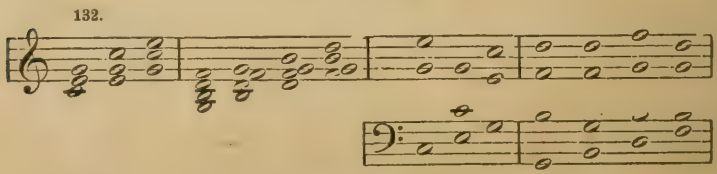
131. 

Es ist klar, daß jeder Grundakkord so viel Umkehrungen zuläßt, als er (natürlich ohne Verdoppelungen, wie in § 121) Oberstimmen hat, da jede Oberstimme einmal Baß werden kann.

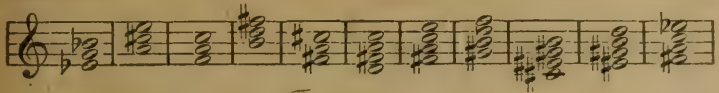
Die Umkehrungen heißen „erste, zweite, dritte usw." Ihre Reihenfolge wird nach der Reihenfolge der Töne des Grundakkordes (§ 119) bestimmt. Die ursprüngliche Terz, in den Baß versetzt, gibt demnach immer die erste Umkehrung, die ursprüngliche Quinte die zweite, die Septime die dritte, die None die vierte.

Hier folgt ein Dreiklang und ein Septimenakkord mit ihren Umkehrungen in enger und weiter Harmonie.

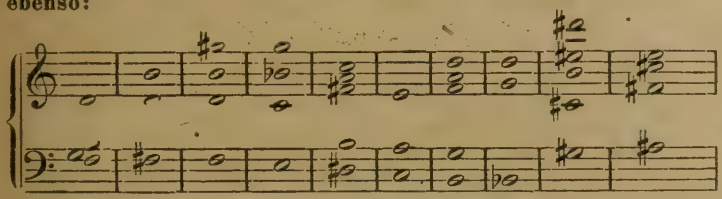
132.



Aufgabe 44. **Zu folgenden Grundakkorden die Umkehrungen zu bilden schriftlich und am Klavier in enger und weiter Harmonie.** § 125.

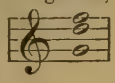


Zu folgenden Umkehrungen die Grundakkorde zu bilden ebenso:



§ 126. Der Grundton, der tiefste Ton des Grundakkordes (§ 121), behält auch in den Umkehrungen, wo er den Oberstimmen angehört, diesen Namen. Doch wird zuweilen falsch die Bezeichnung Grundton gleichbedeutend mit: tiefster Ton gebraucht, z. B. spricht man vom Grundton des Sextakkordes (§ 130) und meint damit dessen Baß, die Terz des Grundakkordes. Im Gegensatz dazu pflegt man den Grundton des Grundakkordes als eigentlichen oder ursprünglichen zu bezeichnen. § 126.

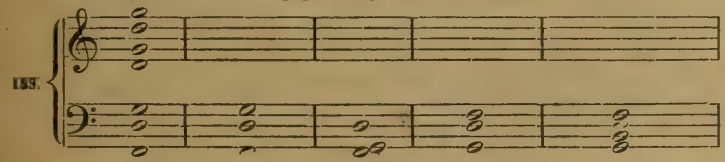
§ 127. Es finden sich Zusammenklänge, denen, um einem der oben dargestellten Akkorde zu entsprechen, ein oder zwei Töne fehlen. Solche Zusammenklänge werden als unvollständige Akkorde aufgefaßt, § 127.

und die fehlenden Töne zum Zweck der Benennung ergänzt; 

z. B. bezeichnet man als einen Septimenakkord ohne Terz.

§ 128. Soll man einen gegebenen Akkord benennen, so streicht man zunächst alle Verdoppelungen, bringt ihn in enge Harmonie, bestimmt, wenn man auf diese Art eine Umkehrung erhalten hat, deren Grundakkord und ergänzt ihn durch etwa fehlende Töne. Alsdann geht man auf den gegebenen Akkord zurück und bestimmt ihn nach seinem Verhältnis zum Grundakkord, nach seiner Stimmenzahl, Harmonielage und Vollständigkeit oder Unvollständigkeit. Z. B.: > § 128.

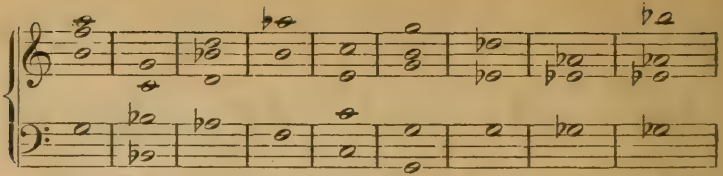
Gegeben. Ohne Vrdpplg. Eng. Grundakkord. Ergänzt.



Resultat: Dritte Umkehrung des Septimenakkordes *ghdf*, siebenstimmig in weiter Harmonie, ohne *h*.

Aufgabe 45. **Folgende unvollständige Akkorde sind zu ergänzen und zu benennen:**

§ 128.

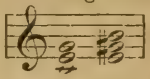


Ob der ergänzende Ton ein Versetzungszeichen, und welches, erhält, richtet sich nach der Tonart der gegebenen Töne.

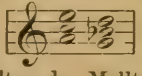
Spezielle Akkordlehre.*)

Dreiklang.

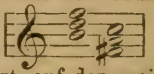
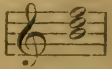
§ 129. § 129. Der dreistimmige Akkord, der aus Grundton, Terz und Quinte besteht, heißt **Dreiklang**.

a) Der große oder Dur-Dreiklang besteht aus Grundton, großer Terz und reiner Quinte.  Er heißt Durdreiklang, weil man ihn auf dem Grundton der Durtonleiter aus deren Tönen bilden kann. In diesem Sinne wird er auch Grunddreiklang oder tonischer Dreiklang (Tonika = Grundton) oder schlechtweg Akkord einer Durtonart genannt. (Z. B. Tonischer Dreiklang von *Es*-dur, *Es*-dur-Akkord.)

Aufgabe 46. **Auf welchen Stufen der Dur- und Molltonart kann man den großen Dreiklang aus den Tönen derselben bilden? Wie heißen die tonischen Dreiklänge der Durtonarten im Quintenzirkel? — Wie die großen Dreiklänge auf den Stufen der chromatischen Tonleiter?**

b) Der kleine oder Moll-Dreiklang besteht aus Grundton, kleiner Terz und reiner Quinte.  Er heißt Molldreiklang, weil man ihn auf dem Grundton der Molltonleiter**) aus deren Tönen bilden kann. In diesem Sinne wird er auch Grunddreiklang, tonischer Dreiklang, Akkord einer Molltonart genannt. (Z. B. Tonischer Dreiklang, von *c*-moll, *c*-moll-Akkord.)

Aufgabe 47. **Auf welchen Stufen der Dur- und Molltonart findet man den kleinen Dreiklang? — Wie heißen die tonischen Dreiklänge der Molltonarten im Quintenzirkel? — Der chromatischen Stufen?**

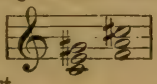
c) Der verminderte Dreiklang besteht aus dem Grundton, der kleinen Terz und verminderten Quinte.  Er findet sich auf der siebenten Stufe der Durtonart, auf der zweiten und siebenten der Molltonart, und wird danach benannt. Z. B. 

*) Zur praktischen und rein anschaulichen Ergänzung dieses Abschnittes dienen des Verfassers in demselben Verlag erschienene „Harmonische Übungen am Klavier". Dieselben sind wesentlich für den Unterricht von Anfängern im Klavierspiel (Kindern) berechnet, um von vornherein die musikalische Selbstständigkeit des Schülers anzubahnen.

**) Bei allen Beziehungen auf die Molltonleiter ist hier immer die eigentliche oder harmonische gemeint. (Vgl. § 46, S. 31.)

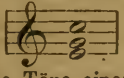
ist verminderter Dreiklang von *C*-dur oder *c*-moll auf der siebenten Stufe, oder von *a*-moll auf der zweiten Stufe. § 129.

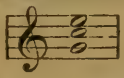
Aufgabe 48. **Nenne die verminderten Dreiklänge der Durtonarten im Quintenzirkel. — Der Molltonarten auf der zweiten und siebenten Stufe im Quintenzirkel. — Der chromatischen Stufen.**

d) Der übermäßige Dreiklang besteht aus Grundton, großer Terz und übermäßiger Quinte.  Er findet sich auf der dritten Stufe der Molltonart.

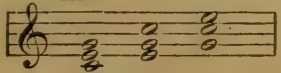
Aufgabe 49. **Nenne die übermäßigen Dreiklänge der Molltonarten im Quintenzirkel. Der chromatischen Stufen. Bilde die Dreiklänge überm., groß, klein, verm. auf allen Stufen der chromatischen Tonleiter.** ***c e gis, c e g, c es g, c es ges; cis eis gisis, cis eis gis, cis e gis, cis e g*** **usw.**

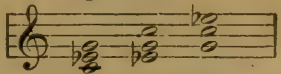
Umkehrungen der Dreiklänge.

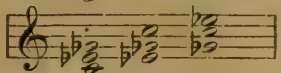
§ 130. Versetzt man die Töne eines Dreiklanges so, daß die ursprüngliche Terz in den Baß tritt, so erhält man die erste Umkehrung desselben oder den Sextakkords, so genannt von seinem äußersten Intervall, der Sexte.  § 130.

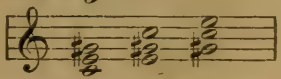
Versetzt man die Töne eines Dreiklanges so, daß die Quinte in den Baß tritt, so erhält man die zweite Umkehrung oder den Quart-Sextakkord, so genannt von den Intervallen, die seine beiden Oberstimmen mit dem Basse bilden. 

134.

Großer Dreiklang und Umkehrungen 

Kleiner „ „ „ 

Verminderter „ „ „ 

Übermäßiger „ „ „ 

Aufgabe 50. **Die tonischen Dreiklänge der Dur- und Molltonarten im Quintenzirkel mit Umkehrungen zu nennen und zu spielen.**

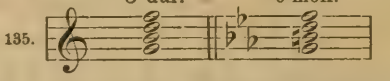
Die verminderten Dreiklänge ebenso. — Die übermäßigen Dreiklänge ebenso. — Bilde die Quartenzirkel der einzelnen Umkehrungen.

Septimenakkord.

§ 131. Der vierstimmige Akkord, der aus Grundton, Terz, Quinte und Septime besteht, heißt nach seinem äußersten Intervall Septimenakkord. Die wichtigsten Septimenakkorde sind folgende: § 131.

§ 131. a) Der Dominantseptimenakkord besteht aus Grundton, großer Terz, reiner Quinte, kleiner Septime und findet sich auf der Quinte (Dominante) der Dur- und Molltonart. Er wird auch schlechthin Dominantakkord oder Septimenakkord einer Tonart genannt.

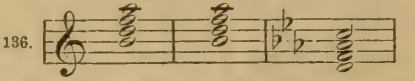
135. *C*-dur. *c*-moll.



Aufgabe 51. **Die Dominantseptimenakkorde der Dur- und Molltonarten im Quintenzirkel zu bilden, mündlich und am Instrument.**

b) Der kleine Septimenakkord besteht aus Grundton, kleiner Terz, verminderter Quinte und kleiner Septime. Er findet sich auf der siebenten Stufe der Durtonart und auf der zweiten der Molltonart.

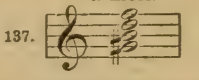
136. *C*-dur. *a*-moll. *c*-moll.



Aufgabe 52. **Die kleinen Septimenakkorde in Dur und Moll ebenso.**

c) Der verminderte Septimenakkord besteht aus Grundton, kleiner Terz, verminderter Quinte und verminderter Septime, und findet sich auf der siebenten Stufe der Molltonart.

137. *a*-moll.

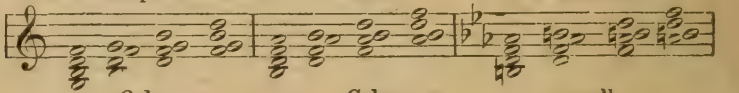


Aufgabe 53. **Die verminderten Septimenakkorde der Molltonarten.**

§ 132. § 132. Umkehrungen der drei Septimenakkorde.

138.

Dominantseptimenakkord. Kleiner. Verminderter.



C-dur. *C*-dur. *c*-moll.
c-moll. *a*-moll.

Die erste Umkehrung jedes Septimenakkordes heißt
Quintsext-Akkord,
die zweite Terzquart-Akkord,
die dritte Sekund-Akkord.

Alle drei werden nach den wichtigsten Intervallen so genannt; nämlich nach den beiden Tönen, welche im Grundakkord die Septime bildeten. Septimenakkorde auf anderen Stufen der Tonart werden Nebenseptimenakkorde genannt.

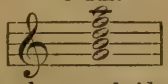
Aufgabe 54. **Die drei angeführten Septimenakkorde nebst Umkehrungen in allen Tonarten im Quintenzirkel zu bilden. Die Quintenzirkel der einzelnen Umkehrungen. Bilde die Septimenakkorde Dominant-, klein, verm. auf allen Stufen der chromatischen Tonleiter abwärts.** ***g h d f, g b des f, g b des fes; fis aïs cis e, fis a c e, fis a c es; f*** usw.

Nonenakkord. § 133.

§ 133. Der Nonenakkord ist ein Fünfklang, der aus Grundton, Terz, Quinte, Septime und None besteht. Die wichtigsten Nonenakkorde sind folgende:

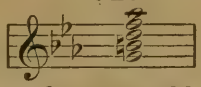
a) der große Nonenakkord besteht aus Grundton, großer Terz, reiner Quinte, kleiner Septime und großer None, und findet sich auf der Quinte der Durtonart.

C-dur.

139. 

b) Der kleine Nonenakkord unterscheidet sich vom großen nur durch die kleine None. Er findet sich auf der Quinte der Molltonart.

c-moll.

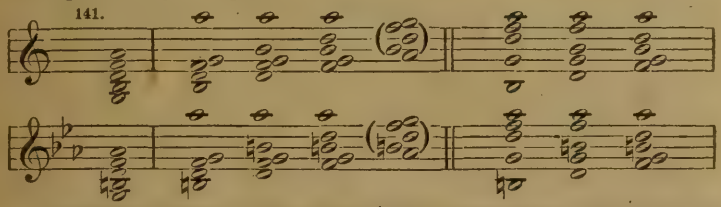
140. 

Aufgabe 55. **Die großen Nonenakkorde aller Durtonarten zu bilden. Die kleinen Nonenakkorde aller Molltonarten zu bilden. Die großen und kleinen Nonenakkorde auf allen chromatischen Stufen zu bilden und ihre Tonart zu bestimmen.**

Wenn man diesen Akkord umkehrt oder versetzt, darf man die None nicht zur Sekunde werden lassen. Es würde dadurch das Prinzip der terzenweisen Zusammensetzung der Grundakkorde aufgegeben.

Ebenso ist die gegenseitige Umkehrung des Grundtones und der None in die Septime im allgemeinen unzulässig.

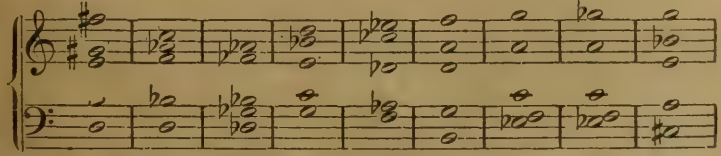
Folgen die Umkehrungen des großen und kleinen Nonenakkordes in möglichst enger Lage.

141. 

Besondere Namen führen diese Umkehrungen nicht. Die None des Nonenakkordes befindet sich regelmäßig in der Oberstimme.

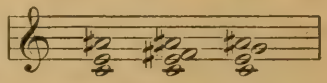
Aufgabe 56. **I. Die drei ersten Umkehrungen zu allen großen und kleinen Nonenakkorden zu bilden in enger und weiter Harmonie mit der None in der Oberstimme.**

II. Folgende häufig vorkommende und wohlklingende Umkehrungen des Nonenakkordes auf ihre Grundakkorde zurückzuführen.



Nonenakkorde auf anderen Stufen der Tonart werden Nebennonenakkorde genannt.

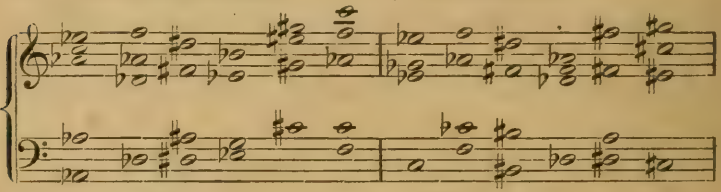
§ 134. § 134. Als ein sehr häufig vorkommender Zusammenklang ist hier noch anzuführen der sogenannte übermäßige Sextakkord. Er besteht aus dem Baß, dessen großer Terz und übermäßiger Sexte, und kann zu einem vierstimmigen Akkord ergänzt werden durch Hinzufügung entweder der übermäßigen Quarte oder der reinen Quinte.

142. 

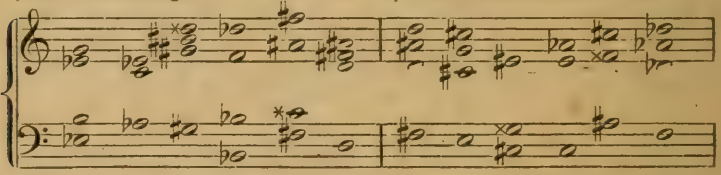
Aufgabe 57. **Er ist in diesen drei Formen auf allen chromatischen Stufen zu bilden, am leichtesten auf *c des d es e f ges g as a b h ces.***

Akkorde lesen. (Vergl. § 128.)

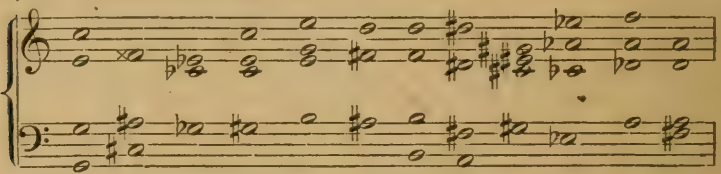
1) Dur- und Molldreiklänge 2) und verminderte



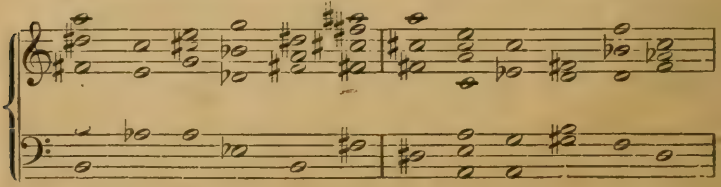
3) und übermäßige 4) und Sextakkorde



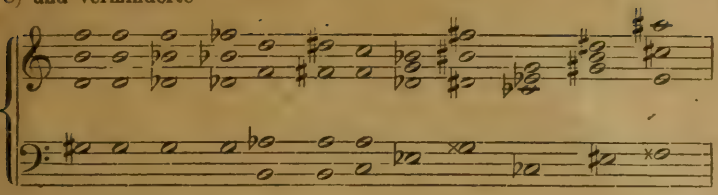
5) und Quartsextakkorde



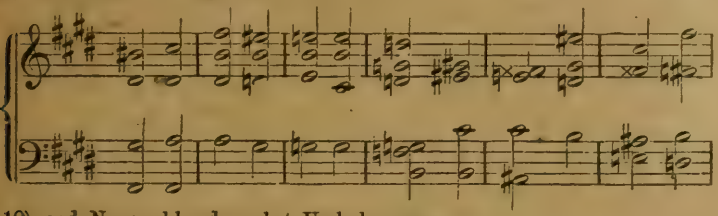
6) und Dominantseptimenakkorde 7) und kleine Septimenakkorde



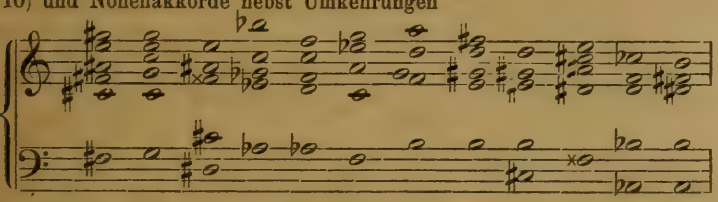
8) und verminderte § 134.



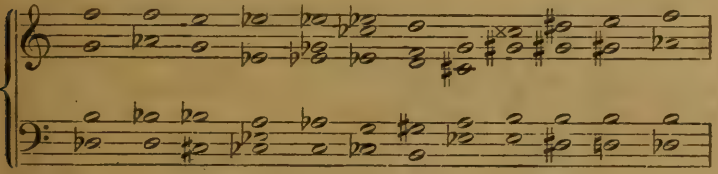
9) und Umk. der Septimenakkorde



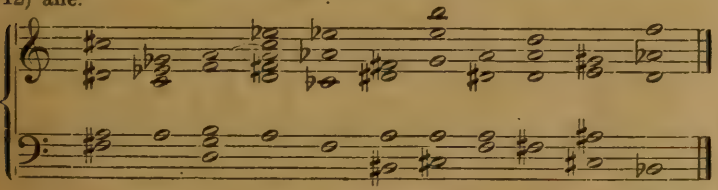
10) und Nonenakkorde nebst Umkehrungen



11) und überm. Sextakkorde,



12) alle.



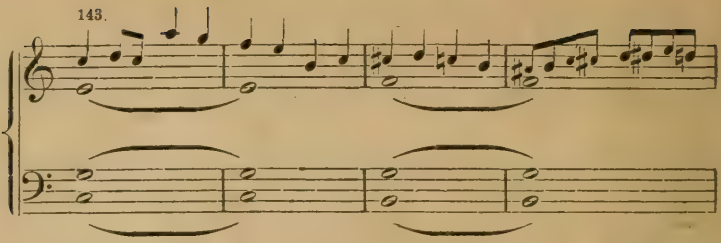
Harmoniefreie oder harmoniefremde Töne.

§ 135. Töne, die mit einem Akkord zusammen erklingen, ohne zu ihm zu gehören, heißen harmoniefremd oder harmoniefrei. Im Gegensatz zu ihnen heißen die dem Akkorde eigentümlichen: harmonische Töne. § 135.

Aufgabe 58. **1. Bezeichne in dem folgenden Beispiel die harmoniefreien Töne.**

§ 135

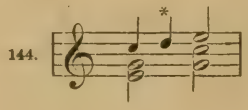
143.



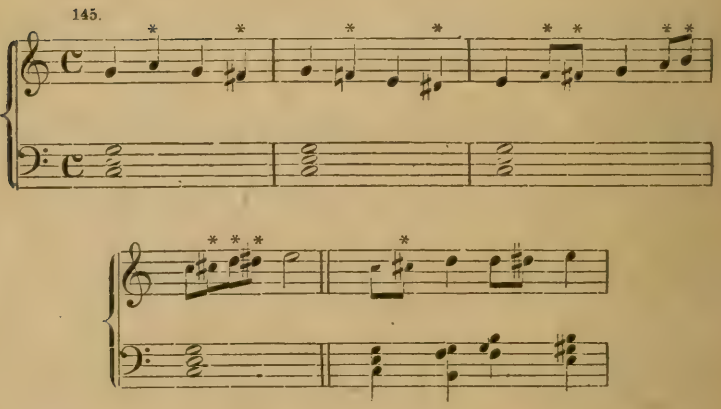
Die folgenden Merkmale für die verschiedenen Arten von harmoniefreien Tönen gelten nur für die einfacheren Fälle. Wo sie nicht ausreichen, bediene man sich des allgemeinen Ausdrucks: harmoniefreie Töne.

Harmoniefreie Töne heißen **Durchgänge**, wenn sie auf schlechten Taktzeiten stufenweise zwischen zwei harmonischen Tönen fortschreiten.

144.

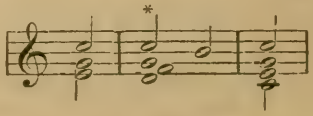


145.



Harmoniefreie Töne heißen **Vorhalte**
ursprünglich, wenn sie dem vorhergehenden Akkorde angehören und durch Verzögerung der Fortschreitung entstehen,

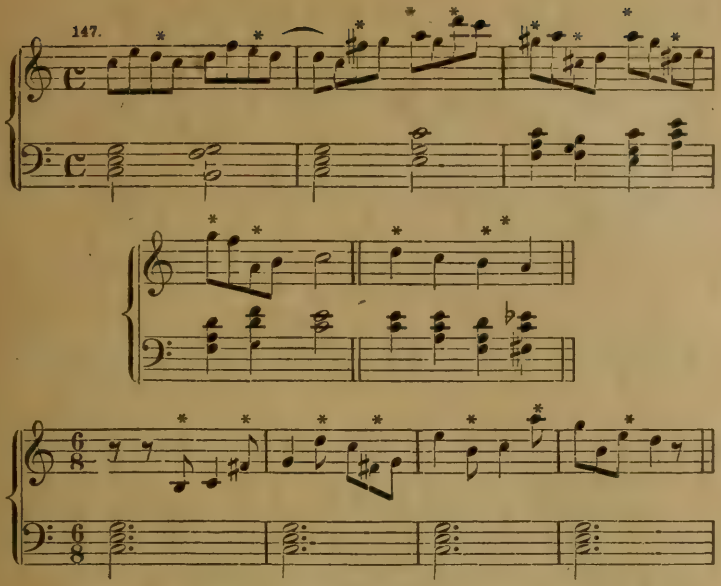
146.



jetzt aber auch, wenn sie auf einer relativ guten oder schlechten Taktzeit sprungweise oder nach Pausen eintreten und ihnen in derselben Stimme meist stufenweise ein harmonischer Ton folgt:

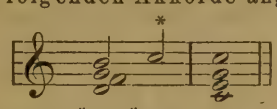
§ 135.

147.

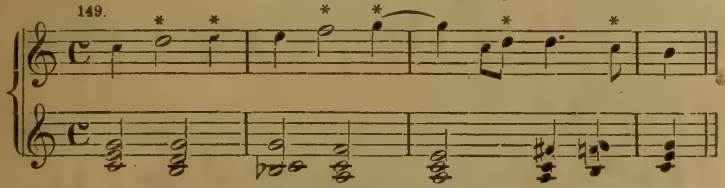


Harmoniefreie Töne heißen Vorausnahmen oder Antizipationen, wenn sie dem folgenden Akkorde angehören.

148.



149.



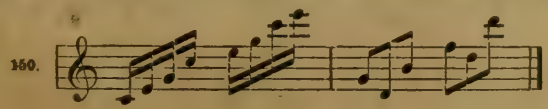
Erst in der praktischen Harmonielehre können die verschiedenen Arten der harmoniefreien Töne eingehend behandelt werden, weil zu ihrem Verständnis die Selbsttätigkeit des Schülers erforderlich ist. (Vgl. d. Verf. „Prakt. Harmonielehre". IV. Auflage. Berlin bei Karl, Habel.)

Aufgabe 58. **2. Transponiere die Beispiele No. 144, 146 nnd 148 in alle Tonarten des Quintenzirkels.**

Figuration. — Orgelpunkt.

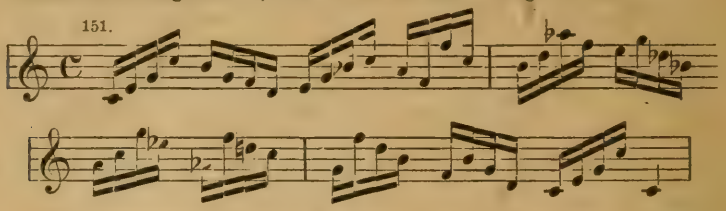
§ 136. Die Darstellung eines Akkordes durch Aufeinanderfolge der Töne desselben heißt Arpeggio, gebrochener Akkord. § 136.

150.



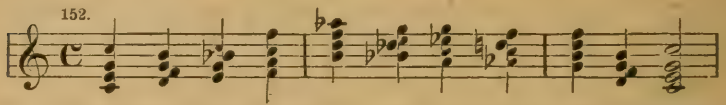
§ 136. Eine solche Darstellung, auf ganze Musikstücke oder Teile von Musikstücken angewendet, heißt harmonische Figuration.

151.



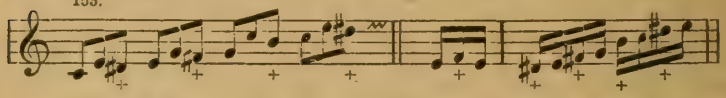
Die vorstehende Stimme ist harmonische Figuration folgender Akkorde:

152.



Harmonische Figuration kann durch harmoniefreie Töne bereichert werden.

153.

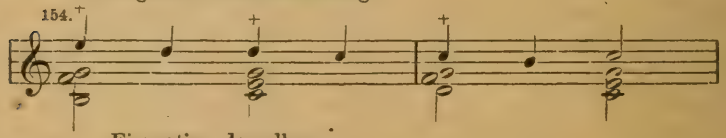


Aufgabe 58. **3. Figuriere den C-dur-Akkord erst ohne, dann mit harmoniefreien Tönen.**

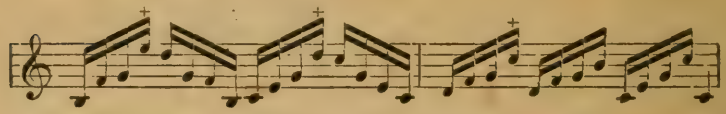
Auch Zusammenklänge, welche harmoniefreie Töne enthalten, werden harmonisch figuriert.

Gegebene Zusammenklänge.

154.



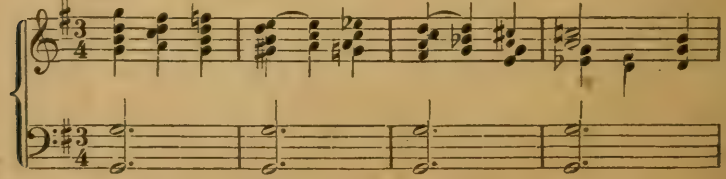
Figuration derselben.



Aufgabe 58. **4. Bilde andere Figurationen derselben gegebenen Zusammenklänge.**

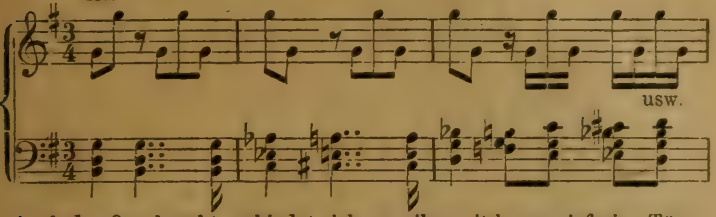
§ 137. § 137. Orgelpunkt heißt ein Ton, der in einer Stimme ausgehalten wird, während in den anderen Stimmen die Akkorde, zuweilen auch die Tonarten, wechseln.

155.



Bei Benennung der Akkorde während eines Orgelpunktes bleibt dieser unberücksichtigt. Statt des ausgehaltenen Tones findet sich auch der wiederholte oder rhythmisch figurierte Ton: § 137.

156.



Auch der Orgelpunkt verbindet sich zuweilen mit harmoniefreien Tönen.

Aufgabe 58. **5. Weise Orgelpunkt in klassischen Kompositionen nach.**

Mit Hilfe des Vorstehenden ist der Schüler imstande, **Musikstücke harmonisch zu analysieren**, d. h. die vorkommenden Akkorde nebst den damit verbundenen harmoniefreien Tönen, die harmonischen Figurationen und Orgelpunkte festzustellen. Die Analyse beginnt mit den beiden ersten Präludien des wohltemperierten Klaviers von **Seb. Bach**. Die Akkorde und ihre Tonart werden zwischen den Systemen, die harmoniefreien Töne über denselben, die Umkehrungen in gewöhnlichen (arabischen) Ziffern unter dem Baßton angegeben. Sextakkord wird 6, Quartsextakkord $\frac{6}{4}$, Quintsextakkord $\frac{6}{5}$, Terzquartakkord $\frac{3}{4}$, Sekundakkord 2 beziffert. Stufen der Tonart als Grundtöne von Akkorden werden durch römische Ziffern bezeichnet, können aber bei der Analyse vorläufig unberücksichtigt bleiben. Vielmehr ist es besser, weil anschaulicher, sich der Abkürzungen in Buchstaben zu bedienen, z. B. *Dominantseptimenakkord Adur* „Dmspt. A.“, für *verminderten Septimenakkord h-moll* „vrm. Sept. h.“. Durdreiklänge werden nur durch einen großen, Molldreiklänge durch einen kleinen Buchstaben abgekürzt. *C* heißt *C*-durakkord und *C*-durtonart, *c* heißt *C*-mollakkord und C-molltonart. Der Orgelpunkt wird durch ein großes O unter der Baßnote angegeben.

Akkorde, die wie der übermäßige Sextakkord in keiner Tonart gebildet werden können, z. B. der Dreiklang *cis e ges*, der Septimenakkord *cis e ges b*, der Nonenakkord *g h dis f as*, sind als Dreiklänge, Septimenakkorde, Nonenakkorde schlechthin oder als alterierte zu bezeichnen, als solche, weil man sie sich aus anderen durch chromatische Veränderung, Alteration, entstanden denkt. Für die weitere Ausbildung in der harmonischen Analyse ist des Verf. „Lexikon der musikalischen Harmonien, Berlin, Karl Habel“ bestimmt.

Melodische Übungen zum IV., VII. und VIII. Abschnitt der Elementarlehre enthält des Verf. „Elementarmelodik, Leipzig, Breitkopf und Härtel.“ (Pr. 1 M. 80 Pf.) Die dort gegebenen kleinen Kompositionsaufgaben in Tanz-, Lied- und Präludienformen sollen vor allem dazu dienen, das Talent der Schüler rechtzeitig auf die Probe zu stellen.

Zusammenstellung der 58 Aufgaben.*)

Seite

1) Bilde Reihenfolgen von Stammnamen auf- und abwärts, von einem beliebigen Stammnamen beginnend und bis zu seiner nächsten Wiederholung fortschreitend. — Bilde Reihenfolgen von Stammnamen auf- und abwärts mit Übergehung je eines Stammnamens bis zur Erreichung der Wiederholung des ersten. — Bilde ebensolche Reihen mit Übergehung von je 2, 3, 4, 5 Stammnamen 1

2) Notenlesen 6

3) Noten von bestimmtem Werte lesen 11

4) Noten von bestimmtem Werte schreiben 12

5) Pausen von bestimmtem Werte schreiben 16

---

6) Noten mit Versetzungszeichen lesen 20

7) Noten mit doppelten Versetzungszeichen lesen, spielen und in Stammtöne übertragen 21

8) 1) Bilde halbe Töne auf- und abwärts: zu Stammtönen, zu Kreuz- und Be-Tönen, zu Doppelkreuz- und Doppelbe-Tönen. 2) Schreibe jeden Stammton mit seinen Ableitungen durch Versetzungszeichen 22

9) Bilde die enharmonischen Verwechselungen: 1) zu den Stamm-, den Kreuz- und Be-Tönen, den Doppelkreuz- und Doppelbe-Tönen, 2) der fünf schwarzen Tasten des Klaviers 23

10) Erhöhe um einen halben Ton Kreuz-, Be- und Doppelbe-Töne. Erniedrige um einen halben Ton Kreuz-, Be- und Doppelkreuz-Töne — Erhöhe um einen ganzen Ton Be- und Doppelbe-Töne. Erniedrige um einen ganzen Ton Kreuz- und Doppelkreuz-Töne 24

11) Diatonische halbe Töne auf- und abwärts. Ganze Töne ebenso. Chromatische halbe Töne 24

---

12) Zu gegebenen Grundtönen Durtonleitern bilden 26

13) Schreibe die Vorzeichnungen sämtlicher Tonleitern 28

14) Die 15 Durtonleitern, ihre Reihenfolge und Vorzeichnung 28

15) Harmonische Molltonleitern zu gegebenen Grundtönen bilden 29

16) Die Reihenfolge der Molltonleitern 30

17) Paralleltonleitern zu gegebenen Dur- oder Molltonleitern . . 30

18) Reihenfolge der Paralleltonleitern 30

19) Bildung der harmonischen Molltonleitern zu den parallelen Durtonleitern 30

---

* Diese Zusammenstellung der Aufgaben soll hauptsächlich denen zur Orientierung dienen, welche schon im Besitze von Kenntnissen sind und diese nur zu ergänzen haben. Da die Beispiele weggelassen sind, ist der Wortlaut hin und wieder allgemeiner gehalten als im Text. Die abschließenden Hauptaufgaben sind gesperrt.

Seite

20) Auswendiglernen der harmonischen Molltonleitern 31
21) Bildung melodischer Molltonleitern 31
22) Zu ungebräuchlichen Grundtönen Durtonleitern und deren harmonische und melodische parallele Molltonleitern bilden . 34

---

23) Die gebräuchlichsten musikalischen Hilfswörter und Endungen 46
24) Die guten und schlechten Taktteile der gebräuchlichsten Taktarten. — Gegebene Noten in verschiedenen Taktarten akzentuieren. — Taktarten aus der Notenschrift erkennen . . . 51
25) Bildung von Rhythmen in Taktarten 54

---

26) Gegebene Intervalle benennen 61
27) Intervalle auf- und abwärts bilden 61
28) Intervalle um einen halben Ton vergrößern und verkleinern 62
29) Intervalle um einen ganzen Ton vergrößern und verkleinern 62
30) Intervalle der Durtonleiter 63
31) Gegebene große und reine Intervalle bestimmen 64
32) Große und kleine Intervalle bestimmen 64
33) Große, reine, kleine und verminderte Intervalle bestimmen . 65
34) Große, reine, kleine, verminderte und übermäßige Intervalle bestimmen 65
35) Zu gegebenen Tönen näher bestimmte Intervalle bilden . . . 67
36) Zu Grundtönen von Durtonleitern die reinen, großen, kleinen, verminderten, übermäßigen Intervalle aufwärts bilden, zu Stammtönen, *fis* und *be* dieselben abwärts 67
37) Gegebene Intervalle, deren tiefster Ton nicht Grundton einer Durtonleiter ist, durch Transposition (auch enh. Verw.) bestimmen 68
38) Intervalle jeder Art auf- und abwärts zu den Stamm-, Kreuz- und Be-Tönen bilden 69
39) Die Intervalle der Molltonleiter 69
40) 1) Nach der Größenangabe in ganzen und halben Tönen Intervalle bilden und ihre Tonart bestimmen. 2) Die Gattungen der k 3, r 4, r 5, g 6, g 7, r 8. 3) Reihen von Tönen bilden, die um ein bestimmtes Intervall voneinander entfernt sind 77

---

41) Die Stimmen gegebener Grundakkorde so zu versetzen, daß die Akkorde Grundakkorde bleiben 80
42) Gegebene Akkorde durch Verdoppelung achtstimmig machen 81
43) In enger Harmonie gegebene Akkorde in weite Harmonie bringen und umgekehrt 82
44) Zu gegebenen Grundakkorden die Umkehrungen bilden. — Zu gegebenen Umkehrungen die Grundakkorde bilden 83
45) Gegebene unvollständige Akkorde ergänzen 83
46) Auf welchen Stufen der Dur- und Molltonart kann man den großen Dreiklang aus den Tönen derselben bilden? — Wie heißen die tonischen Dreiklänge sämtlicher Durtonarten im Quintenzirkel? — Wie die großen Dreiklänge auf sämtlichen Stufen der chromatischen Tonleiter? 84

Seite

47) Auf welchen Stufen der Dur- und Molltonart findet man den kleinen Dreiklang? — Wie heißen die tonischen Dreiklänge sämtlicher Molltonarten im Quintenzirkel? — Sämtlicher chromatischen Stufen? 84

48) Die verminderten Dreiklänge sämtlicher Durtonarten im Quintenzirkel. — Der Molltonarten auf der zweiten und siebenten Stufe. Sämtlicher chromatischen Stufen 85

49) Nenne die übermäßigen Dreiklänge sämtlicher Molltonarten im Quintenzirkel. — Sämtlicher chromatischen Stufen. Bilde die Dreiklänge überm., groß, klein, verm. auf allen Stufen der chromatischen Tonleiter 85

50) Die tonischen Dreiklänge sämtlicher Dur- und Molltonarten im Quintenzirkel mit Umkehrungen nennen und spielen. — Die verminderten Dreiklänge aller chromatischen Stufen nebst Umkehrungen ebenso. — Die übermäßigen Dreiklänge aller chromatischen Stufen ebenso. — Die Quintenzirkel der Umkehrungen 85

51) Die Dominantseptimenakkorde der Dur- und Molltonarten im Quintenzirkel mündlich und am Instrument 86

52) Die kleinen Septimenakkorde in Dur und Moll 86

53) Die verminderten Septimenakkorde der Molltonarten im Quintenzirkel 86

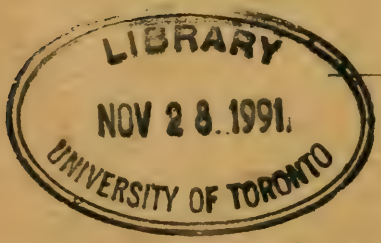
54) Die drei angeführten Septimenakkorde in allen Tonarten mit Umkehrungen. Die Quintenzirkel der einzelnen Umkehrungen. Bilde die Septimenakkorde Dominant-, klein, verm. auf allen Stufen der chromat. Tonleiter abwärts 86

55) Die großen Nonenakkorde aller Durtonarten bilden. Die kleinen Nonenakkorde aller Molltonarten bilden. — Die großen und kleinen Nonenakkorde auf allen chromatischen Stufen bilden und ihre Tonart bestimmen 87

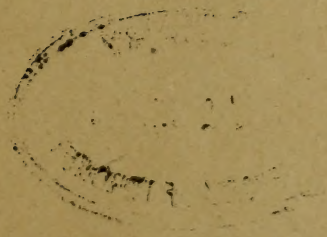
56) Die drei ersten Umkehrungen zu allen großen und kleinen Nonenakkorde bilden, in enger und weiter Harmonie, jedoch ohne die None zur Septime umzukehren, also ohne den ursprünglichen Grundton über die None zu setzen. — Gegebene häufig vorkommende und wohlklingende Umkehrungen des Nonenakkordes auf ihre Grundakkorde zurückführen . . 87

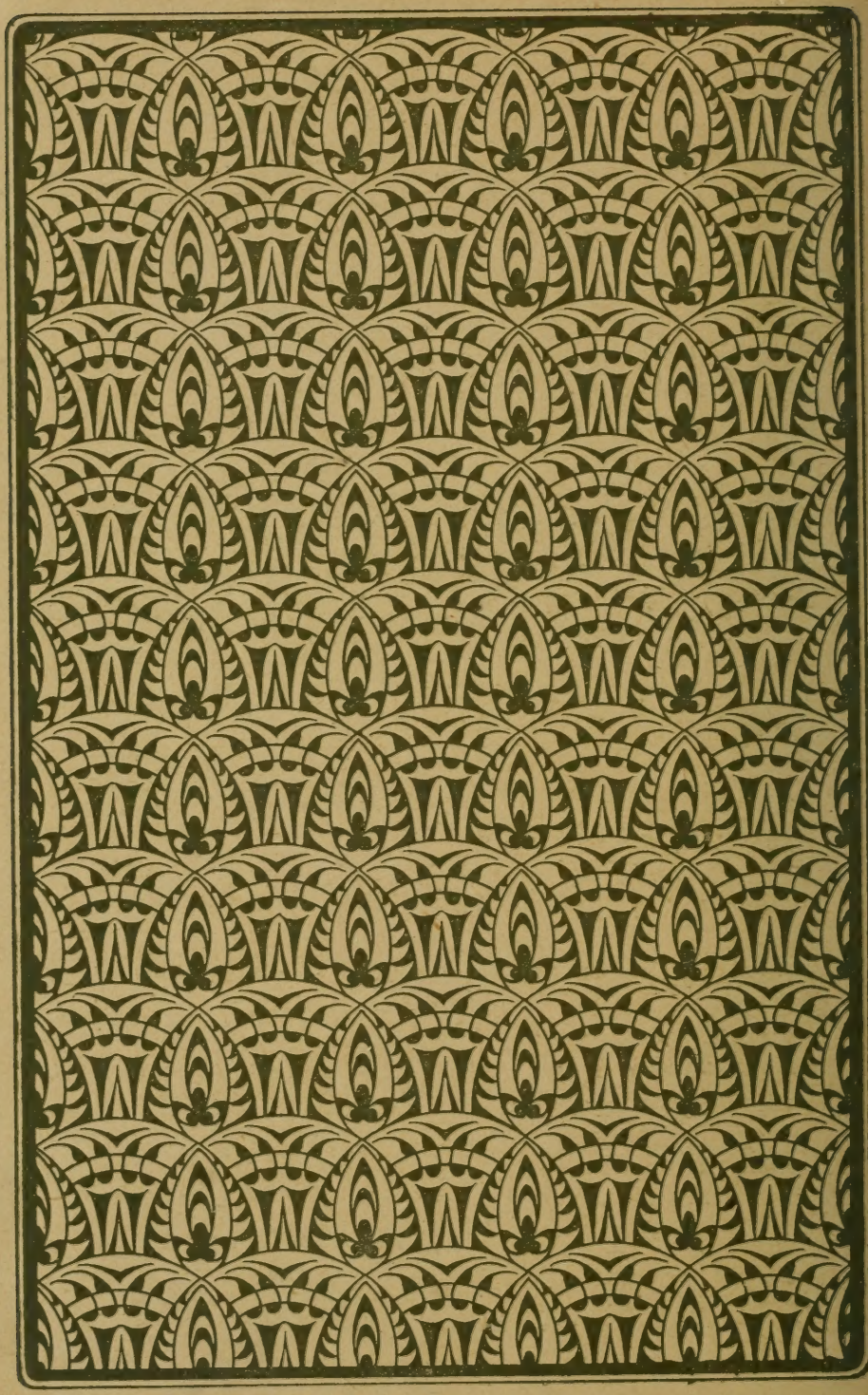
57) Bildung des übermäßigen Sextakkordes auf allen chromatischen Stufen. Akkorde lesen 88

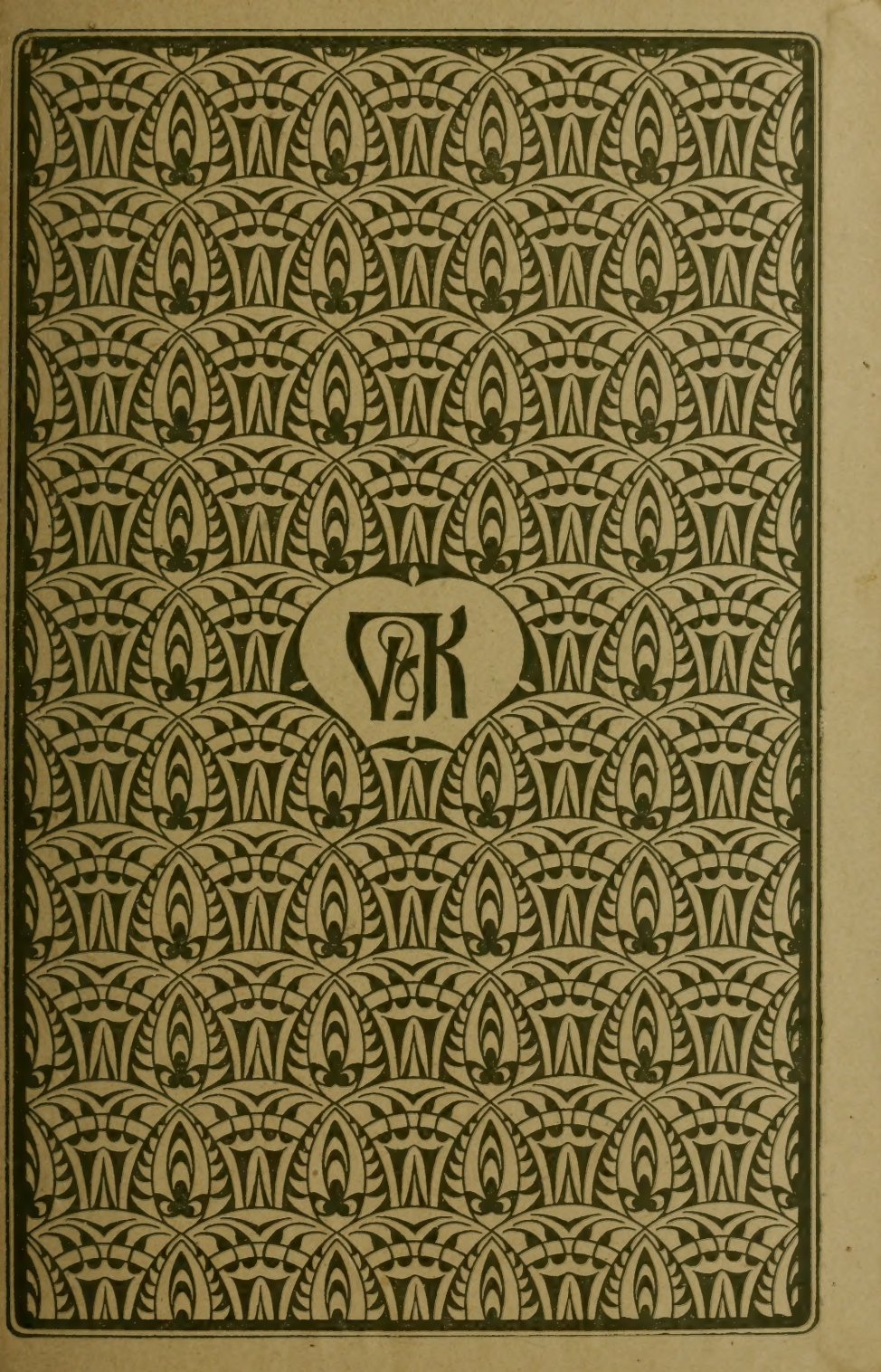
58) Harmoniefreie Töne erkennen. — Orgelpunkt. — Harmonische Analyse . . . . . 89—93



Druck von Velhagen & Klasing in Bielefeld.







UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 11 03 10 008 4